

Estudis

La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana: la Crucifixió de Sorpe i la d'Estaon

Montserrat Pagès

Paraules clau

Crucifixió, models, patrons a estergir, penediment, correcció, pintura mural, Crist mort, Longinos, Stephaton, Maria i Joan, Sol i Lluna, àngel turiferari

Palabras clave

Crucifixión, modelos, patrones a estarcir, arrepentimiento, corrección, pintura mural, Cristo muerto, Longinos, Stephaton, María y Juan, Sol y Luna, ángel turiferario

Keywords

Crucifixion, models, stencilling patterns, rectification, correction, mural painting, the dead Christ, Longinus, Stephaton, Mary and John, Sun and Moon, incense-bearing angel

Resum

La similitud de les crucifixions de Sorpe i Estaon ha permès extremar la comparació entre una i altra obra i així observar les diferències iconogràfiques i compositives fonamentals, així com la gran identitat estilística i formal entre ambdues pintures murals, per l'ús dels mateixos patrons a estergir. Amb la superposició de calcs s'ha observat l'existència d'un penediment en la disposició del braç dret de Longinos a Sorpe, que no s'observa ja a Estaon. A més, la comprovació que en tots els models iconogràfics de la Crucifixió, de l'època o anteriors, d'Orient i d'Occident, sempre que hi ha la Verge s'hi representi també Joan, ha permès plantejar la possibilitat que en el mural original de Sorpe el deixeble estimat també hi hagués estat representat. Aleshores, com a Sant'Angelo in Formis, el Crucificat de Sant Pere de Sorpe hauria ocupat el centre del pilar.

Resumen

La similitud de las crucifixiones de Sorpe y Estaon ha permitido extremar la comparación entre ambas y observar, así, las diferencias iconográficas y compositivas fundamentales, así como la gran identidad estilística y formal entre las dos pinturas murales, por el uso de los mismos patrones a estarcir. Con la superposición de calcos se ha observado la existencia de un arrepentimiento en la disposición del brazo derecho de Longinos en Sorpe, que no se observa ya en Estaon. Además, la comprobación de que en todos los modelos iconográficos de la Crucifixión, de la época o anteriores, de Oriente y de Occidente, siempre que aparece la Virgen también está Juan, ha permitido plantear la posibilidad que en el mural original de Sorpe el discípulo amado también hubiera estado representado. Entonces, como en Sant'Angelo in Formis, el Crucificado de Sant Pere de Sorpe habría ocupado el centro del pilar.

Abstract

The similarity of the crucifixion scenes of Sorpe and Estaon has made it possible to maximize their comparison and thus observe the fundamental iconographical and compositional differences, plus the great stylistic and formal likenesses between the two mural paintings, due to the use of the same stencilling patterns. By placing exact copies over them the existence has been observed of a rectification in the position of the right arm of Longinus at Sorpe, no longer seen at Estaon. Moreover, the verification that whenever the Virgin appears John is also depicted, in all the iconographical models of the Crucifixion, from the period or earlier, from the East or the West, has made it possible to consider the possibility that the beloved disciple was also represented in the original mural at Sorpe. If this were the case, the crucified Christ of Sant Pere in Sorpe would have occupied the centre of the column, as at Sant'Angelo in Formis.

En la pintura románica catalana, muy rica en calidad y en número de ejemplares conservados, se da el hecho harto insólito (aunque sin duda no lo fuera en su momento, cuando estaban en pie los muros de todas las iglesias románicas, y conservaban su decoración) de que existan imágenes *repetidas*, o casi *repetidas* a fuerza de similitud, procedentes de lugares e iglesias diferentes: no solo en el sentido iconográfico del término, lo cual no sería tan extraordinario, sino en el estilístico; por eso los tres casos más evidentes que conocemos se prestan no solo a un análisis comparativo exhaustivo, sino a un experimento de investigación como el que aquí se explicará, procesos que nos permiten dar un paso más en el conocimiento de unas y otras imágenes, ya que a menudo estos casos aparentemente *idénticos*, al haberse conservado de manera diferente, nos pueden aportar información complementaria, en el sentido de que uno de ellos conserva lo que ha perdido el otro, y viceversa; e incluso, como se verá, pueden captarse diferencias significativas que de otro modo habrían pasado inadvertidas. De ahí el interés de un estudio simultáneo, que ayude a entender mejor cada una de las ocurrencias y su respectiva problemática. Por otro lado, esta comparación tan próxima da pie a reflexionar sobre la problemática de los modelos y los procesos de construcción de las imágenes en este arte monumental.¹

El primero de los casos *repetidos* que conocemos en la pintura románica catalana es el de los *Apóstoles de Àger*, obra del MNAC procedente de la antigua iglesia abacial de Sant Pere de Àger (erigida por un magnate de la reconquista, Arnau Mir de Tost, que logró su exención episcopal y su vínculo directo al papado), y los de la antigua catedral de Saint-Lizier de Coserans, conservados *in situ*.² El segundo es el de las teofanías marianas de los ábsides de Santa Maria d'Àneu, centro de un decanato de la diócesis de Urgell que dependía de la canónica catedralicia (las pinturas se conservan en el MNAC), y de Santa Maria de Cap d'Aran, cabeza de otra demarcación territorial, en este caso de la diócesis de Comenge, conservada en el museo neoyorquino de The Cloisters. Por último, el tercer caso de *repeticiones*, el que estudiaremos en este artículo, es el de las crucifixiones de las iglesias de Sant Pere de Sorpe y Santa Eulàlia de Estaon, parroquiales ambas, la segunda actualmente en ruinas, situadas en valles adyacentes del Pallars Sobirà, antiguo condado del mismo nombre, en la diócesis de Urgell. La de Sorpe, en el alto valle de Àneu, se sitúa cerca del puerto de la Bonaigua, que comunica el Pallars con el valle de Aran, de la diócesis de Comenge, y la de Estaon en un valle afluente del Noguera Pallaresa,³ por el que pasaba una antigua vía o camino hacia la cresta pirenaica y el alto valle del Garona, el obispado de Coserans y el condado de Comenge.

El de Sorpe, del segundo cuarto del siglo XII, es uno de los conjuntos más interesantes de la pintura románica catalana, tanto por la calidad de determinadas imágenes como por la originalidad iconográfica de algunas de ellas, así como por la extensión de



Fig. 1. Crucifixió de Sant Pere de Sorpe / Crucifixión de Sant Pere de Sorpe. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

pintura conservada; también porque, contrariamente a lo más habitual, la pintura que ha llegado hasta nosotros corresponde a la decoración de la nave, no a la del ábside, demolido antiguamente. En su parte más importante, estas pinturas se conservan en el MNAC, expuestas en la sala de arte románico.⁴

La Crucifixión de Sorpe (MNAC/MAC 113144) (fig. 1), de grandes dimensiones, estaba situada en la pared septentrional de la nave central, sobre el pilar de separación con la lateral más próxima a la cabecera de la iglesia, tal como se expone (en una arquitectura ficticia que imita la original) en la Sala de Románico de este Museo. En la forma en que ha llegado hasta nosotros, la Crucifixión de Sorpe es una de las escenas más bellas de la iglesia, además de ser única en su formulación, afirmación que en el contexto de este artículo, donde se habla de *repeticiones* y modelos, puede parecer sorprendente, pero que se ajusta a la verdad, ya veremos por qué. El Cristo clavado en la cruz se conserva casi entero, excepto la parte superior del rostro y el brazo derecho, entre *Longinos*, que le clava la lanza, y *Stephaton*, que le acerca la esponja; también se conserva la Virgen, de actitud afligida, por detrás de este último. Lo que ya es más raro es que al otro lado no esté Juan, el discípulo predilecto, no solo porque el Evangelio de san Juan le mencione al pie de la cruz cuando Cristo agonizante le confía a su Madre: «Ahí tienes a tu madre», y a ella él: «Mujer, ahí tienes a tu hijo» (Jn 19,26-27), sino porque es uno de los modelos bizantinos más clásicos, el de la Crucifixión con tres figuras: Cristo, la Virgen y san Juan. Aparte de los interrogantes iconográficos y teológicos que se derivan de este aspecto, provoca que la composición de la escena sea



En la pintura romànica catalana, molt rica en qualitat i en nombre d'exemplars conservats, es dona el fet força insòlit, bé que no ho devia ser al seu moment, quan els murs de totes les esglésies romàniques encara eren dempeus i conservaven la seva decoració, de tenir imatges *repetides*, o quasi *repetides*, de tan semblants que són, procedents de llocs, d'esglésies diferents. I això no només en el sentit iconogràfic del terme, que ja no seria tan extraordinari, ans també en l'estilístic, per la qual cosa aquests, els tres casos més evidents que coneixem, són susceptibles de ser sotmesos, no solament a una anàlisi comparativa exhaustiva, ans a un experiment de recerca com el que s'explicarà aquí, que permeten d'anar més enllà en el coneixement que tenim d'unes i altres imatges, ja que sovint aquests casos aparentment *idèntics*, en haver-se conservat de manera diferent, ens poden aportar informació complementària, en el sentit que un d'ells conserva el que l'altre ha perdut i viceversa i, fins i tot, com es veurà, es poden copsar diferències significatives que d'una altra manera haurien passat inadvertides. D'ací l'interès del seu estudi simultani, que ajudi a comprendre millor cadascuna de les ocurrences i la problemàtica respectiva. D'altra banda, aquesta comparació tan estreta permet de reflexionar sobre la problemàtica dels models i dels processos de construcció de les imatges en aquest art monumental.¹

Els casos *repetits* que coneixem en pintura romànica catalana són el dels *Apòstols d'Àger*, obra del MNAC procedent de l'antiga església abacial de Sant Pere d'Àger, erigida per un magnat de la reconquesta, Arnau Mir de Tost, que n'aconseguí l'exemció episcopal i vincular-la directament al papat, i els de l'antiga catedral de Saint-Lizier de Coserans, conservats *in situ*.² El segon cas és el de les teofanies marianes dels absis de Santa Maria d'Àneu, centre d'un deganat de la diòcesi d'Urgell que depenia de la canònica catedralícia (les pintures es conserven al MNAC) i de Santa Maria de Cap d'Aran, cap d'una altra demarcació territorial però en aquest cas de la diòcesi de Comenge, conservada al museu novaiorquès de The Cloisters. Finalment, el tercer cas de *repeticions*, el que estudiarem en aquest article, és el de les crucifixions de les esglésies de Sant Pere de Sorpe i de Santa Eulàlia d'Estaon, totes dues parroquials, la segona actualment arruïnada, situades en valls adjacents del Pallars Sobirà, antic comtat del mateix nom, de la diòcesi d'Urgell. La de Sorpe, a l'alta vall d'Àneu, està situada prop del port de la Bonaigua, que comunica el Pallars amb la vall d'Aran, de la diòcesi de Comenge, i la d'Estaon en una vall afluent de la Noguera Pallaresa,³ per la qual passava una antiga via o camí cap a la carena pirinenca i l'alta vall de la Garona, el bisbat de Coserans i el comtat de Comenge.

El de Sorpe, del segon quart del segle XII, és un dels conjunts més interessants de la pintura romànica catalana, tant per la qualitat d'algunes de les seves imatges, com per l'originalitat iconogràfica d'algunes d'elles i, així mateix, per l'extensió de pintura conservada. I, nogensmenys, perquè, contràriament al que és més

corrent, aquesta pintura que ens ha pervingut correspon a la decoració de la nau i no pas a la de l'absis, enderrocat d'antic. En la seva part més important aquestes pintures es conserven al MNAC, exposades a la sala d'art romànic.⁴

La Crucifixió de Sorpe (MNAC/MAC 113144) (fig. 1), de grans dimensions, era situada a la paret septentrional de la nau central, sobre el pilar de separació amb la lateral més pròxim a la capçalera de l'església, talment com, en una arquitectura fictícia que imita l'original, s'exposa a la Sala de Romànic d'aquest Museu. Tal com ens ha pervingut, la Crucifixió de Sorpe és una de les escenes més belles de l'església, i única en la seva formulació, afirmació que en el context d'aquest article, on es parla de *repeticions* i de models pot semblar sorprenent, però tanmateix és així, ja veurem perquè. El Crist clavat a la creu es conserva quasi sencer, excepte la part superior del rostre i el braç dret, entre *Longinos* que li clava la llança i *Stephaton* que li acosta l'esponja, així com la Mare de Déu, amb posat afligit i situada darrere aquell. És molt rar que a l'altre costat no hi sigui Joan, el deixeble preferit, no només perquè l'evangelista de sant Joan l'esmenta al peu de la creu quan Crist agonitzant el confià a la seva Mare: «Aquí tens la teva mare», i a aquesta a aquell: «Dona, aquí tens el teu fill» (Jn 19,26-27), ans perquè és un dels models bizantins més clàssics, la Crucifixió amb tres figures: Crist, la Verge i sant Joan. A part els interrogants iconogràfics i teològics que se'n deriven, així la composició de l'escena resulta asimètrica, bé que també ho és per altres motius, com la presència d'un únic àngel vora la creu, àngel del Senyor segons la inscripció «ANGELVS D(OMI)NI», situat sobre l'arcada més pròxima a la capçalera, que encensa el sacrifici de Crist. Si ja no és gaire freqüent que sigui un turiferari, la qual cosa atorga a l'escena una gran significació eucarística, és del tot insòlit que sigui un de sol, perquè quan hi ha àngels vora la Crucifixió n'hi sol haver dos, a banda i banda dels braços de la creu i, doncs, de la testa del Crucificat. Però el nostre àngel es troba, no pas a dalt, ans al costat del braç de la creu i és un de sol. A l'altre costat, essent l'arcada molt més alta, no hi ha espai per a encabir-n'hi cap més i, rere Maria, hi ha una simulació d'aigües de marbre, de significat imprecís.

Si aquestes són les coses que fan un *unicum* de la Crucifixió de Sorpe, hi ha altres aspectes a destacar-hi, com, a sota la creu, enmig d'una bella greca, el crani d'Adam, quasi una màscara abstracta, sobre el qual s'escola la sang que brolla dels peus de Crist. I, qüestió sorprenent, l'interrogant de perquè, tot i la cura que es posà en el tractament del cos de Crist i del perizoni, fet amb blau de lapislàtzuli, pigment car d'importació, així com del supedani, fet amb làmina d'argent, doncs, tot i aquesta atenció especial a la figura més important del programa iconogràfic, tot i això la Crucifixió, tal com està exposada al MNAC, queda des- centrada respecte del pilar on es representa. Era així en origen? No passa enlloc més. És un altre dels interrogants a resoldre.



Fig. 2. Crucifixió de Santa Eulàlia d'Estaon, Museu Diocesà d'Urgell i col·lecció particular (restitució virtual) / Crucifixión de Santa Eulàlia de Estaon, Museu Diocesà d'Urgell y colección particular (restitución virtual).

asimétrica, aunque también lo sea por otras razones, como la presencia de un solo ángel cerca de la cruz -ángel del Señor, según la inscripción «ANGELVS D(OMI)NI»-, sobre el arco más próximo a la cabecera, que incienso el sacrificio de Cristo. Si de por sí no es muy frecuente que sea un turiferario, detalle que otorga una gran significación eucarística a la escena, todavía es más insólito que aparezca solo uno, ya que en los casos en que hay ángeles junto a la Crucifixión suelen ser dos, uno a cada lado de la cruz, y por ende de la cabeza del Crucificado. En cambio nuestro ángel no se encuentra encima, sino al lado del brazo de la cruz, y es solo uno. Al otro lado, la altura muy superior del arco impide que haya espacio para ninguno más. Detrás de María hay una simulación de aguas de mármol, de significado impreciso.

Si son éstas las cosas que la convierten en un *unicum*, la Crucifixión de Sorpe ofrece otros aspectos destacables, como la presencia debajo de la cruz, en medio de una hermosa greca, del cráneo de Adán, casi una máscara abstracta, sobre el que se escurre la sangre que mana de los pies de Cristo. Y algo sorprendente: el interrogante de por qué, a pesar del esmero que se puso en el tratamiento del cuerpo de Cristo y del perizonio, hecho con azul de lapislázuli (pigmento caro de importación), así como del supedáneo, hecho con lámina de plata, pese a esta atención especial, pues, a la figura más importante del programa iconográfico, así y todo la Crucifixión, tal como está expuesta en el MNAC, queda descentrada respecto al pilar donde se representa. ¿Era así en su origen? Es algo que no ocurre en ningún otro lugar. He ahí otro de los interrogantes por resolver.

La escena se sitúa bajo las primeras de la historia de la Redención o del Nuevo Testamento, representadas en el registro superior de la pared, desde la Anunciación, junto a los arcos triunfales, al Nacimiento, entre los que debía de hallarse la Visitación, que proba-

blemente se conserve bajo el nivel de la bóveda que sustituyó a la románica al desmoronarse esta última. En la pared meridional, en clara confrontación tipológica, la Anunciación tenía delante el Pecado Original, con Adán y Eva (muy borrado el primero), ambos de lado, junto al árbol con la serpiente. Debajo hay unos jóvenes que vierten agua con jarras.⁵ El resto del programa iconográfico incluye a mártires y doctores de la Iglesia, e imágenes alegóricas como María entre la Iglesia y la Sinagoga,⁶ arcángeles y signos zodiacales.⁷

La Crucifixión de Santa Eulalia de Estaon, que también debe fecharse en el segundo cuarto del siglo XII, se conserva en el Museu Diocesà d'Urgell, salvo dos fragmentos que formaban parte de ella, con la Virgen y san Juan, pertenecientes a una colección particular. La imagen que publicamos (fig. 2) es una restitución virtual de la escena tal como debía de ser en su origen, a excepción, naturalmente, de las lagunas de pintura, la erosión de la superficie pictórica y la intensidad de los colores, que en su época debían de ser mucho más vivos. La escena también procede de la pared septentrional de la iglesia (actualmente derruida), que era de nave única. En este caso la Crucifixión estaba precedida por la escena del Camino del Calvario, de la que queda poco más que la figura de Simón el Cirineo con la cruz a cuestas, lo cual indica que la escena formaba parte de un ciclo de la Pasión de carácter narrativo.⁸ De la iglesia de Estaon proceden otras pinturas, conservadas en el MNAC, como el ábside, expuesto en la Sala de Románico, con la *Maiestas Domini* rodeada por el Tetramorfos, un serafín y un querubín y sendos arcángeles abogados, y en el registro inferior una teoría de vírgenes mártires que incluye a la titular de la iglesia, Eulalia, y a María con el cáliz, sin olvidar la escena del Bautismo de Cristo y un santo presbítero oficiando, personaje a quien, por los restos de una inscripción, se identifica con el abad aragonés Enneco, venerado como santo justo después de su muerte, en 1068, y reconocido canónicamente en 1163. En la parte inferior hay una simulación de cortinajes y escenas de caza; las figuras de un clérigo y de un laico del arco triunfal, conservadas fragmentariamente, podrían ser los donantes. En la reserva del Museo se conservan fragmentos de pintura procedentes del muro occidental, uno de ellos con restos del tema del seno de Abraham, de lo que cabe deducir que se representaba el Juicio Final.⁹

Si (como ya hemos dicho) la similitud de ambas crucifixiones, la de Sorpe y la de Estaon, es tan extraordinaria, se debe a que el estilo pictórico es el mismo, un hecho excepcional, como hemos

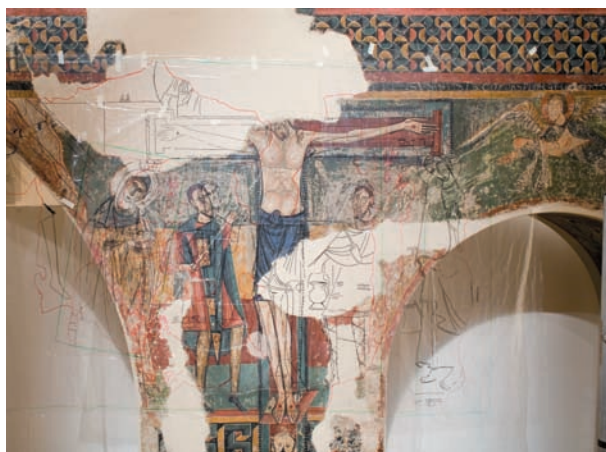


Fig. 3. Calc de la Crucifixió d'Estaon sobre la de Sorpe / Calco de la Crucifixión de Estaon sobre la de Sorpe.

Fig. 4. Calc de la Crucifixió de Sorpe sobre la d'Estaon / Calco de la Crucifixión de Sorpe sobre la de Estaon.

L'escena està situada sota les primeres de la història de la Redempció o del Nou Testament, representades al registre superior de la paret, des de l'Anunciació, tocant als arcs triomfals, al Naixement, entre els quals hi devia haver la Visitació, que probablement es conservi sota el niell de la volta que substituï la romànica quan aquesta s'ensulsià. A la paret meridional, en clara confrontació tipològica, enfront de l'Anunciació hi havia el Pecat Original, amb Adam i Eva (ell molt esborrat), tots dos de costat, vora l'arbre amb la serp. A sota hi ha uns joves que aboquen aigua amb unes gerres.⁵ La resta del programa iconogràfic inclou màrtirs i doctors de l'Església i imatges al·legòriques com Maria entre l'Església i la Sinagoga,⁶ arcàngels i signes zodiacals.⁷

La Crucifixió de Santa Eulàlia d'Estaon, que s'ha de datar també al segon quart del segle XII, es conserva al Museu Diocesà d'Urgell, excepte dos fragments que en formaven part, amb la Verge i sant Joan, que es troben en una col·lecció particular. La imatge que publiquem (fig. 2) és una restitució virtual de l'escena, tal com devia ser en origen, excepte, naturalment, respecte de les llacunes de pintura, de l'erosió de la superfície pictòrica i de l'esclat dels colors, que aleshores devien ser molt més vius. L'escena prové també de la paret septentrional de l'església, avui enderrocada, que era de nau única. La Crucifixió era ací precedida per l'escena del Camí del Calvari, de la que resten poc més que la figura de Simó el Cirineu portant la creu, la qual cosa indica que l'escena formava part d'un cicle de la Passió de caràcter narratiu.⁸ De l'església d'Estaon en procedeixen altres pintures, conservades al MNAC, com l'absis, exposat a la Sala de Romànic, amb la *Maiestas Domini*, envoltada pel Tetramorf, un serafí i un querubí i sengles arcàngels advocats i, al registre inferior, una teoria de verges màrtirs, que inclou la titular de l'església, Eulàlia, i Maria amb el calze, a més de l'escena del Baptisme de Crist i un sant prevere oficiant, el qual, per les restes d'una inscripció, s'identifica amb l'abat aragonès Enneco, venerat com a sant tot just després de morir, el 1068 i reconegut canònicament el 1163. A

la part inferior hi ha una simulació de cortinatges i escenes de caceria; les figures d'un clergue i d'un laic de l'arc triomfal, conservades fragmentàriament, potser eren els donants. A la reserva del Museu es conserven fragments de pintura procedents del mur occidental, un dels quals amb restes del tema del si d'Abraham, de la qual cosa es pot deduir que s'hi representava el Judici Final.⁹

La similitud d'ambdues crucifixions, la de Sorpe i la d'Estaon, com hem dit, és tan extraordinària perquè l'estil pictòric és el mateix, fet excepcional com hem dit, i més tenint en compte que en una i altra església es destrien altres estils pictòrics, és a dir, altres autories que no coincideixen. El que anomenarem mestre de Sorpe, el de les crucifixions, és el de més qualitat, indubtablement, més il·lusionista i més coneixedor de la tradició bizantina.¹⁰

Aquesta identitat d'estil de les dues crucifixions ha permès de dur a terme un experiment de recerca pioner, inèdit i excepcional en pintura romànica, el de fer un calc d'un dels originals i sobreposar-lo a l'altre i viceversa (fig. 3 i 4). Aquesta juxtaposició a escala real permet no només de verificar si els patrons o plantilles del traspàs del dibuix al mur són els mateixos, ans també si ho és el cànon de les figures; així com altres aspectes molt rellevants de composició, acabat i factura. Aquesta prova experimental ha estat possible gràcies al fet que els tres fragments de la Crucifixió d'Estaon han coincidit al MNAC, en una exposició recent de gran envergadura titulada *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, MNAC, Barcelona 2008. Prèvia autorització dels propietaris de la peça d'Estaon, han treballat en la confecció dels calcs, les restauradores Teresa Novell i Paz Marquès. Aquest assaig comparatiu, que quan sigui possible s'haurà de completar amb l'anàlisi comparativa dels pigments d'ambdues crucifixions, ha permès de comprovar empíricament allò que a ull nu ja era evident: que el dibuix fou traspasat al mur amb els mateixos patrons o plantilles i, així mateix, que els acabats d'una i altra obra són idèntics, la qual cosa fa innegable una única autoria per a ambdues.¹¹



Fig. 5. Calc del cap de la Verge d'Estaon sobre el de sant Joan del mateix conjunt pictòric / Calco de la cabeza de la Virgen de Estaon sobre la de san Juan del mismo conjunto pictórico.



Fig. 6. Calc del cap de l'Stephaton de Sorpe sobre el de Longinos d'Estaon / Calco de la cabeza del Stephaton de Sorpe sobre la de Longinos de Estaon.

señalado, máxime teniendo en cuenta que en una y otra iglesia se diferencian otros estilos pictóricos, es decir, otras autorías que no coinciden. Aquél a quien llamamos maestro de Sorpe, el de las crucifixiones, es sin duda el de mayor calidad, el más ilusionista y con mayor conocimiento de la tradición bizantina.¹⁰

Esta identidad de estilo entre las dos crucifixiones ha permitido llevar a cabo un experimento de investigación pionero, inédito y excepcional en la pintura románica, el de hacer un calco de uno de los originales y superponerlo al otro, y viceversa (fig. 3 y 4). Esta yuxtaposición a escala real no solo permite verificar si los patrones o plantillas del traslado del dibujo al muro son los mismos, sino también si lo es el canon de las figuras, sin olvidar otros aspectos muy relevantes de composición, acabado y factura. Esta prueba experimental ha sido posible gracias a la coincidencia de los tres fragmentos de la Crucifixión de Estaon en el MNAC durante una exposición reciente de gran envergadura titulada *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, MNAC, Barcelona, 2008. Previa autorización de los propietarios de la pieza de Estaon, han trabajado en la confección de los calcos las restauradoras Teresa Novell y Paz Marquès. Este ensayo comparativo, que cuando sea posible habrá que completar con el análisis comparativo de los pigmentos de ambas crucifixiones, ha permitido comprobar empíricamente lo que ya era evidente a simple vista: que el dibujo fue traspuesto al muro con los mismos patrones o plantillas, y que los acabados de una y otra obra son idénticos, lo cual despeja cualquier duda sobre la autoría única de ambas.¹¹

Así, el maestro de Sorpe, que también trabajó en Estaon, se valió de las mismas plantillas para pasar el dibujo de las figuras al muro, donde en primer lugar debió de haber trazado los ejes básicos de la composición. Después empleó el mismo patrón para cada figura, con el canon algo menor en el caso de la del Cristo de Estaon respecto al de Sorpe, pero idéntico en las de *Longinos* y *Stephaton*. En ciertos casos los patrones se adaptaban incluso a conveniencia, como en los rostros de la Virgen y el san Juan de Estaon, para los que se empleó el mismo (fig. 5); por otra parte, la cabeza del *Stephaton* de Sorpe es prácticamente idéntica a la del *Longinos* de Estaon (fig. 6).

El Cristo de Sorpe y el de Estaon

En todo lo que de ellos se conserva, los Crucificados de Sorpe y Estaon son idénticos, afines a los modelos de la tradición *mezzobizantina* del Cristo muerto, como el Cristo de Ariberto da Intimiano (fig. 7), u otro mucho más sufriente y dolorido aún, el de Hosios Loukas (fig. 8), los cuales se caracterizan por tener la cabeza caída, apoyada en el hombro derecho, los brazos muy largos y una representación gráfica del pecho y de la musculatura del abdomen, con el cuerpo o las piernas juntas levemente flexionados y un diseño en perspectiva del supedáneo. No obstante, el Cristo de Sorpe es más sereno y sus gestos de expresión del dolor más contenidos.¹² El calco del de Estaon superpuesto en el otro evidencia, como hemos dicho, que el patrón es el mismo, idéntico, con la salvedad de que en Sorpe el Cristo, que se conserva casi entero, es un poco más grande y todo el canon de la figura más monumental (fig. 9).¹³

La cabeza del Cristo, que en Sorpe se conserva parcialmente, también es de gran calidad. Como la del citado Cristo de Ariberto, está apoyada en el pecho, lo cual indicaría que se le representaba difunto, como en el modelo *mezzobizantino* mencionado, que es también, por ejemplo, el de la Crucifixión del Salterio de la reina Melisenda, del British Museum,¹⁴ de hacia 1131-1143. Si, como en modelos carolingios o en Sant'Angelo in Formis, el Cristo de Sorpe se hubiera representado vivo, no habría tenido la cabeza apoyada en el pecho, sino bien erguida. Como ocurre a menudo en estos modelos, esa cabeza habría presentado algún tipo de giro hacia su derecha, donde están la Virgen y *Longinos* (y donde en otros casos también aparecen el buen ladrón o la figura de la Iglesia). Pues bien, no es así. Cristo tiene la cabeza apoyada en el pecho, de manera inclinada. Es muy probable, por lo tanto, que el modelo que se representaba fuese el del Cristo difunto.

También la expresión intensa de dolor de María indica que Cristo debía de estar muerto; además, la inscripción superior de la cohorte que llora es concluyente. El Crucificado tiene el pelo largo, de un marrón rojizo, caído por los hombros en mechones



Fig. 7. Crist d'Ariberto da Intimiano, Museo del Duomo, Milà / Cristo de Ariberto da Intimiano, Museo del Duomo, Milán.

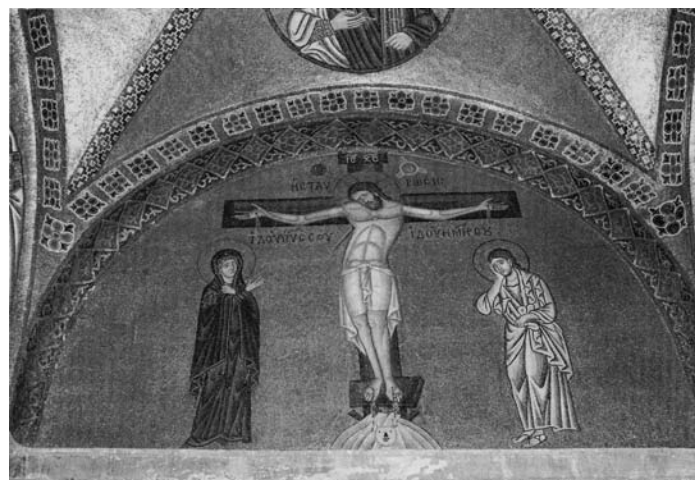


Fig. 8. Crucifixió del nàrtex d'Hosios Loukas / Crucifixión del nártex de Hosios Loukas.

Així, el mestre de Sorpe, que també treballà a Estaon, es valgué de les mateixes plantilles per passar el dibuix de les figures al mur, on primer devia haver traçat els eixos bàsics de la composició. Després, per a cadascuna de les figures, va emprar el mateix patró, amb el cànon de la figura una mica més petit en el cas del Crist d'Estaon respecte del de Sorpe, però idèntic en les figures de *Longinos* i *Stephaton*. En alguns casos, fins i tot, els patrons s'adaptaven segons convenia i, així, per al rostre de la Verge i sant Joan d'Estaon s'emprà el mateix (fig. 5) i, d'altra banda, el cap de l'*Stephaton* de Sorpe és gairebé idèntic al de *Longinos* d'Estaon (fig. 6).

El Crist de Sorpe i el d'Estaon

En tot allò que tots dos han conservat, els Crucificats de Sorpe i Estaon, són idèntics, afins als models de la tradició *mezzobizantina* del Crist mort, com el Crist d'Ariberto da Intimiano (fig. 7), o molt més sofrent i adolorit encara, el d'Hosios Loukas (fig. 8), que es caracteritzen per tenir el cap caigut, repenjat sobre l'espatlla dreta, els braços molt llargs, la representació gràfica del pit i de la musculatura de l'abdomen, amb el cos o les cames juntes lleument flexionats i el disseny en perspectiva del supedani. I, amb tot, el Crist de Sorpe és més serè, els gestos d'expressió de dolor més continguts.¹² El calc del d'Estaon sobreposat en l'altre evidència, com hem dit, que el patró és el mateix, idèntic, només que a Sorpe el Crist, que es conserva quasi sencer, és una mica més gran, tot el cànon de la figura és més monumental (fig. 9).¹³

El cap del Crist, que a Sorpe es conserva en part, és també de molta qualitat. Com el del Crist d'Ariberto, ja esmentat, té el cap

recolzat sobre el pit, la qual cosa indicaria que se'l representava difunt, com en el model *mezzobizantí* esmentat, que és també, per exemple, el la Crucifixió del Saltiri de la reina Melisenda, del British Museum,¹⁴ de vers el 1131-1143. Perquè si, com en models carolingis o a Sant'Angelo in Formis, el Crist de Sorpe s'hagués representat viu, aleshores hauria tingut el cap, no pas recolzat sobre el pit, ans ben dret i, a més, com s'esdevé sovint en aquests models, l'hauria tingut poc o molt girat cap a la seva dreta, on hi ha la Mare de Déu i *Longinos* (i on en d'altres casos hi ha també el bon lladre o la figura de l'Església). I no és així. Té el cap recolzat de manera inclinada sobre el pit. Per tant, el model que es representava, ben probablement, era el del Crist difunt.

També l'expressió intensa de dolor de Maria indica que el Crist devia ser mort i, a més, la inscripció superior de la cohort que plora és del tot concloent. El Crucificat té els cabells llargs d'un marró rogenc caiguts en blens verticals sobre les espatlles, barba i bigoti del mateix color, amb el mentó ben marcat, i la punta del nas prim ben dibuixada, pintat tot amb gran cura i detallisme.

En la millor tradició *mezzobizantina* esmentada, el tors del Crist de Sorpe és magnífic, molt ben modelat i, tot i les convencions que imposava l'estil i la tècnica pictòrica, força naturalista, amb el pit pla, l'abdomen deprimit i el ventre inflat, ben marcats i diferenciats volumètricament, fins i tot l'engonal. La llaga del costat, la ferida que li infligeix *Longinos*, sota el pit, quasi no es veu i no es veu a penes que en brolli sang, potser perquè la llança tot just el toca. En canvi, sí que en brolla dels peus, cap al crani d'Adam, i de les mans. I a Estaon devia passar el mateix, bé que amb la pintura més desgastada no es vegi.

Fig. 9. Calco de les figures centrals de la Crucifixió d'Estaon sobre les de Sorpe / Calco de las figuras centrales de la Crucifixión de Estaon sobre las de Sorpe.



verticales, la barba y el bigote del mismo color, con la barbilla bien marcada, y una nariz fina, de punta bien dibujada, todo ello pintado con gran atención y detallismo.

Dentro de la mejor tradición *mezzobizantina* que ha salido a colación, el torso del Cristo de Sorpe es magnífico, muy bien modelado, y a pesar de las convenciones que imponía el estilo y la técnica pictórica, muy naturalista, con el pecho plano, el abdomen deprimido y el vientre hinchado, bien marcados y diferenciados volumétricamente, incluida la ingle. La llaga del costado, la herida que le inflige *Longinos* bajo el pecho, apenas se ve y casi no se aprecia que de ella mane sangre, tal vez porque la lanza no hace sino tocarla. En cambio sí que brota sangre de los pies, hacia el cráneo de Adán, y de las manos. Lo mismo debía de ocurrir en Estaon, aunque el mayor desgaste de la pintura impida verlo.

Las manos también eran idénticas, como se ve en la superposición del calco de Estaon sobre las pinturas de Sorpe, donde el brazo y la mano izquierdos están muy bien conservados. En el de Estaon es el brazo derecho lo que se conserva, aunque no en el mismo grado, y la mano izquierda de Estaon se ve encima de la cabeza de san Juan en el fragmento conservado en una colección privada. En el calco de estas dos manos izquierdas se ve que son idénticas, con los dedos largos y extendidos al máximo, incluso el pulgar, rasgo significativo, ya que normalmente, cuando el Crucificado tiene los ojos abiertos, el pulgar suele estar dirigido hacia arriba. La modulación del volumen de los brazos, bien torneados, se hace con el recurso habitual de luces y sombras, pero trazadas con gran sabiduría. Son finos y largos.

También coincide en los dos Crucificados la forma del perizonio azul, que les llega a las rodillas, anudado por el centro, sin lazada, justo debajo de la barriga. El magnífico azul de ultramar de Sorpe se obtuvo usando lapislázuli, mientras que el de Estaon, que tira algo más a verdoso, aún no ha sido analizado. Las piernas, levemente flexionadas, están juntas en los dos Crucificados: del todo en el caso de Sorpe, y con un fino hilo en medio en el de Estaon. Son idénticas en su formulación y su volumen, con las rodillas y pantorrillas modeladas o insinuadas mediante rayas oscuras curvas y otras de luz. Los pies, que en el caso de Sorpe, a causa del buen estado de conservación, permiten apreciar muy bien la calidad pictórica, aparecen separados, pero con los talones juntos, idénticos en uno y otro caso. Aquí, por lo demás, sí mana sangre en abundancia desde las heridas, una sangre que fluye hacia abajo, en el caso de Sorpe hacia el cráneo de Adán que está bajo la cruz (cráneo que ignoramos si estaba presente en Estaon, ya que esta parte no se ha conservado).

Las cruces sobre el Gólgota

Son similares, de fondo rojo, con una cinta azul turquesa de contorno, separadas por una línea blanca, y con un ribete negro alrededor, adornado por un doble perlado blanco. Los brazos horizontales se ensanchan por los extremos en sendas tablillas. Este formato de cruz se encuentra en la orfebrería románica de Lombardía, por ejemplo en la pala o altar de San Ambrosio de Milán, y en obras paralelas. Es probable que en Sorpe el brazo superior de la cruz, con la cabeza nimbada de Cristo, se superpusiera a las franjas y la cenefa de la parte superior, pero las pérdidas de pintura impiden comprobarlo. Tanto en Sorpe como en Estaon la cruz tiene un supedáneo, pero son diferentes. El de Sorpe tiene una perspectiva extraña, poco natural, mientras que el de Estaon es más ilusionista en el sentido visual. Al parecer se prolongaba por debajo, como en un semicírculo, pero no queda claro, por las faltas de pintura, como no lo está si había algún objeto, como el cráneo de Adán en Sorpe.

Según las Escrituras, Cristo fue crucificado en el lugar de la Calavera o Gólgota, donde, conforme a la exégesis cristiana, estaba la tumba de Adán. Bajo la cruz de Sorpe se muestra el cráneo de este último,¹⁵ esquemático, casi una máscara abstracta, lo cual contrasta con el sentido naturalista que caracteriza el cuerpo de Cristo.¹⁶

El Sol y la Luna en Estaon, llorando la muerte de Cristo

En el caso de Estaon, arriba, a ambos lados de los brazos de la cruz, estaban los bustos del Sol y de la Luna dentro de sendos medallones, a juzgar por el testimonio que poseemos (incompleto, eso sí) a la derecha de Cristo, el de los restos de una figura de medio cuer-



Fig. 10. Detall de la Verge i de Longinos de Sorpe / Detalle de la Virgen y de Longinos de Sorpe. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Les mans també eren idèntiques, com es veu en la superposició del calc d'Estaon sobre les pintures de Sorpe, on el braç i la mà esquerra estan molt ben conservats. En el d'Estaon és el braç dret el que es conserva, no tan bé però, i la mà esquerra d'Estaon es veu sobre el cap de sant Joan en el fragment que es conserva en una col·lecció privada. En el calc d'aquestes dues mans esquerreres es veu que són idèntiques, amb els dits llargs, tots estesos, fins i tot el polze, tret significatiu perquè normalment, quan el Crucificat té els ulls oberts, el polze el sol tenir cap amunt. La modulació del volum dels braços, ben motllurats, es fa amb el recurs habitual de llums i ombres, però traçades amb molta saviesa. Són fins i llargs.

També és igual en tots dos Crucificats la forma del perizoni blau, que els arriba fins als genolls i que tenen nuat al mig, sense baga, sota mateix del ventre. El magnífic blau d'ultramar de Sorpe és obtingut per l'ús de lapislàtzuli, mentre que el d'Estaon, que tira una mica més a verdós, encara no s'ha analitzat. Les cames, lleument flexionades, les tenen juntes tots dos Crucificats, del tot en el cas de Sorpe i amb un filet prim entremig en el d'Estaon. Són idèntiques en la seva formulació, el volum, els genolls i panxell modelats o insinuats amb ratlles fosques corbes i altres de llum. Els peus, on en el cas de Sorpe, a causa del bon estat de conservació, es pot apreciar molt bé la bona qualitat pictòrica, els tenen separats, bé que amb els talons junts, idèntics en un i altre cas. I aquí sí que la sang brolla abundantment de les ferides i s'escala cap avall, en el cas de Sorpe cap al crani d'Adam que hi ha sota la creu (que no sabem si hi era a Estaon, perquè aquesta part no s'ha conservat).

Les creus sobre el Gòlgota

Són similars, de fons vermell amb una cinta blau turquesa de contorn, separades per una línia blanca, i amb un ribet negre tot al volt ornamentat amb un doble perlejat blanc. Els braços horitzontals s'eixamplen als extrems en sengles tavelles. Aquest format de creu es troba en l'orfebreria romànica de Llombardia, com ara a la pala o altar de Sant Ambrós de Milà i en obres paral·leles. És probable que a Sorpe el braç superior de la creu, amb el cap nibat de Crist, se sobreposés a les franges i sanefa de la part superior, però les pèrdues de pintura impedeixen de comprovar-ho. Tant a Sorpe com a Estaon la creu té un supedani, però són diferents. El de Sorpe té una estranya perspectiva, poc natural, i el d'Estaon és més il·lusionista en el sentit visual. Sembla que es prolongava a sota, com en un semicercle, però no queda clar per les manques de pintura, ni tampoc si hi havia algun objecte, com el crani d'Adam a Sorpe.

Segons l'Escriptura, Crist fou crucificat al lloc de la Calavera o Gòlgota on, segons l'exegesi cristiana, hi havia la tomba d'Adam. Sota la creu de Sorpe es mostra el seu crani,¹⁵ esquemàtic, quasi una màscara abstracta, fet que contrasta amb el sentit naturalista amb què s'ha tractat el cos de Crist.¹⁶

El Sol i la Lluna a Estaon en plor per la mort de Crist

En el cas d'Estaon, a dalt, a banda i banda dels braços de la creu, hi havia el bust del Sol i la Lluna dins de sengles medallons, pel testimoni del que, per bé que incomplet, hi ha a la dreta de Crist, el de les restes d'una figura de mig cos, inscrita dins un *clipeus* o medalló, que deu correspondre a la personificació del Sol, masculina, mentre que la Lluna, que sol estar situada a l'altre costat de la creu del Crucificat, s'ha perdut. La inclusió d'aquestes dues figures al·legòriques atorga un sentit còsmic a l'esdeveniment: és tot l'univers que plora, que es commou amb la mort del Fill de Déu, traducció plàstica del text dels evangelis sinòptics, segons el qual a la mort de Crist, des del migdia fins a les tres de la tarda, s'estengué una foscor per tota la terra, perquè el Sol s'havia amagat. La tradició de representar el Sol i la Lluna devora els braços de la creu és tan antiga com la pròpia iconografia de la crucifixió, perquè, si bé de manera molt esquemàtica, apareix ja en la de l'evangelari de Ràbula citat. Amb el temps, en lloc de ser mers signes o símbols esquemàtics, el Sol i la Lluna adoptaran la forma d'home i dona i, fins i tot, en exemples més elaborats, com a la placa d'ivori carolingi de la relligadura de les Perícopes d'Enric II, a la Bíblia de Ripoll o als murals de Sant Andreu de Baltarga, hi apareixen sengles quadrigues de cavalls o de bous. A Estaon, la personificació del Sol és un home representat de cintura en amunt, del qual es veu la mà dreta, alçada, com si estigués en oració. La testa ha desaparegut.



po, inscrita en un *clipeus* o medallón, que debe de corresponder a la personificación del Sol (masculina); la Luna, que acostumbra a estar situada al otro lado de la cruz del Crucificado, se ha perdido. La inclusión de estas dos figuras alegóricas otorga un sentido cósmico al acontecimiento: es todo el universo el que llora y se conmueve por la muerte del Hijo de Dios, traducción plástica del texto de los evangelios sinópticos, según el cual, a la muerte de Cristo, desde mediodía hasta las tres de la tarde, se extendió la oscuridad por toda la tierra, porque se había escondido el Sol. La tradición de representar el Sol y la Luna junto a los brazos de la cruz es tan antigua como la propia iconografía de la crucifixión, puesto que ya aparece, aunque muy esquemáticamente, en la del citado evangelio de Rábula. Con el paso del tiempo, en vez de ser meros signos o símbolos esquemáticos, el Sol y la Luna adoptarán la forma de un hombre y una mujer, e incluso, en ejemplos más elaborados, como la placa de marfil carolingia de la encuadernación de las Perícopas de Enrique II, la Biblia de Ripoll o los murales de Sant Andreu de Bultaga, aparecerán sendas cuadrigas de caballos o de bueyes. En Estaon, la personificación del Sol es un hombre representado de cintura para arriba, de quien se ve la mano derecha en alto, como si orase. La cabeza ha desaparecido.

En Sorpe: una cohorte que llora

La Crucifixión de Sorpe se plasma bajo una gran cenefa de peltas, característica de la pintura lombarda, y unas cintas de colores: amarillo, negro y rojo. Sobre la negra, que es la del medio, hay una inscripción en blanco hecha en letra capital romana y alguna letra uncial intercalada, cuyo carácter es marcadamente de luto, planto y tristeza: «[...]EPENSVS [...] ISTA COHORS PLORAT QV(E) TRISTIS [...]»,¹⁷ palabras que parecen anunciar lo que sucede más abajo: la muerte de Cristo. No sabemos con exactitud a qué hace referencia la *cohors*, la cohorte. El nombre, en latín medieval, designa el séquito, la corte o conjunto de nobles que asisten al príncipe, o incluso una iglesia.¹⁸ En lengua románica, la corte, aparte del sitio donde reside el soberano, son los personajes que le rodean, su séquito; y la corte celestial, la corte del Señor, sería el conjunto de ángeles y bienaventurados. Parece, por lo tanto, que en el caso de Sorpe la cohorte debe referirse en primer lugar al ángel, pero no solo él, sino a las otras figuras de bienaventurados que estaban cerca del Crucificado, lo cual incluiría a la Virgen, representada con postura de aflicción y expresión de dolor, y también probablemente a Juan, quien, pese a no hallarse presente en nuestros días, originalmente (según verá el lector más adelante) debía de estarlo, como en Estaon. También es curioso que solo haya un ángel, en vez de dos, como es habitual, aunque aquí la arcada siguiente era demasiado alta para que cupiera.

Pese a ser incompleta, la información que nos aporta el Cristo crucificado es suficiente para corroborar que, aunque no hayamos

conservado sus ojos, era un Cristo muerto, difunto, no un Cristo vivo, como en otros modelos iconográficos que le presentan así, triunfador sobre la muerte. Este aspecto iconográfico, que remite a un modelo muy concreto (el del Cristo *mezzobizantino*, al que nos referiremos), es importante para entender el significado eucarístico de la imagen, verdadero icono significativo por sí solo, con independencia de cualquier programa narrativo.

El ángel del Señor turiferario en Sorpe

El ángel turiferario de la Crucifixión de Sorpe, «ANGELVS D(OMI)NI», que refuerza el sentido eucarístico de la imagen, está situado encima del arco de la izquierda de Cristo (a la derecha del espectador), con lo que este espacio queda integrado en la escena. Es muy interesante que lleve estola y manípulo, como si se tratase de un presbítero, y también tonsura eclesiástica. Así es más explícito el paralelismo con el sacerdote que incienso las ofrendas en el momento de la consagración. En este sentido, hay que recordar que san Ambrosio (339-397), san Juan Crisóstomo (354-407) y san Gregorio Magno (c. 540-604) insisten en que la eucaristía es la renovación del sacrificio de Cristo en la cruz. También es muy interesante que el ángel salga de una especie de torre o ciudad fortificada, que no puede ser otra que la Jerusalén celestial, la morada eterna de los justos y del Señor y su corte. Por lo tanto, aunque haya un solo ángel, la iconografía con que se le presenta evidencia que la cohorte que llora, según la inscripción de arriba, sólo puede referirse a esta corte, la celestial, de la que él forma parte.

Desplegadas sus alas de múltiples colores, lleva estola y manípulo, indumentaria que le otorga cierto carácter sacerdotal. En pleno vuelo, tiende los brazos hacia delante, lanzando el incensario hacia el Crucificado y tensando las cadenas, tal vez en el momento de recogerlas.¹⁹ Su cara, de tres cuartos, está vuelta hacia la Crucifixión, y en la mano derecha ostenta una pequeña cruz.

La presencia de ángeles junto al Crucificado no tiene nada de peculiar. Aparecen en relicarios siríacos del VII, en iconos bizantinos del Sinaí del siglo VIII y en eboraria e ilustración de manuscritos desde la época carolingia. En general, no obstante, los ángeles son dos, uno a cada lado de la parte superior de la cruz, como en Sant'Angelo in Formis, o bien, a modo de cohortes celestiales, más de dos, como los del marfil del Museo del Bargello de Florencia, o el del Victoria and Albert Museum de Londres.²⁰ Lo extraño, aunque se explique por adaptación a la arquitectura, es la ubicación del ángel, y sobre todo que sea turiferario, aspecto que otorga a la Crucifixión de Sorpe un sentido marcadamente eucarístico, como cuando el sacerdote incienso las ofrendas durante el canon de la misa. No son muy frecuentes los ángeles turiferarios junto a la Crucifixión, aunque aparecen, por ejemplo, en el beato de Gerona, de 976, obra de un escritorio leonés presente en la catedral de esta ciudad como mínimo a partir de 1078.



A Sorpe: una cohort que plora

La Crucifixió de Sorpe es plasma sota una gran sanefa de peltes, característica de la pintura llombarda, i unes cintes de colors: groc, negre i vermell. Sobre la negra, que és la del mig, amb blanc, hi ha una inscripció amb lletra capital romana i alguna lletra uncial intercalada, de caràcter marcadament de dol, de plany i de tristor: «[...]EPENSVS [...] ISTA COHORS PLORAT QV(E) TRISTIS [...]»,¹⁷ que sembla anunciar el que es desenvolupa a sota: la mort de Crist. La *cohors*, la cohort, no sabem exactament a què es refereix. El nom, en llatí medieval, fa referència al seguici, a la cort o conjunt de nobles que assisteixen el príncep o, fins i tot, una església.¹⁸ La cort, en llengua romànica, a part de ser el lloc on resideix el sobirà, són els personatges que l'envolten, el seu seguici. I la cort celestial, la cort del Senyor, seria el conjunt d'àngels i de benaventurats. Per tant, sembla que en el cas de Sorpe, la cohort ha de referir-se en primer lloc a l'àngel, però no únicament a l'àngel, ans a les altres figures de benaurats que hi havia prop del Crucificat, és a dir també a la Verge, representada en posat afligit i amb expressió de dolor i, probablement, també a Joan, el qual, tot i que avui no hi és, el lector més endavant veurà que, com a Estaon, en origen hi devia ser. És curiós, també que només hi hagi un sol àngel, i que no siguin dos, com és habitual, però aquí l'arcada següent era massa elevada per encabir-lo.

Tot i que incompleta, la informació que ens aporta és, tanmateix, suficient per corroborar que el Crist crucificat, malgrat que no n'hàgim conservat els ulls, era mort, difunt, i no pas vivent, com en d'altres models iconogràfics que el presenten així, triomfador de la mort. Això, aquest aspecte iconogràfic, que remet a un model molt concret, el del Crist *mezzobizantí*, al qual ens referirem, és important per entendre la significació eucarística de la imatge, vera icona significativa per si sola, independent de cap programa narratiu.

L'àngel del Senyor turiferari a Sorpe

L'àngel turiferari de la Crucifixió de Sorpe, «ANGELVS D(OMI)NI», que reforça el sentit eucarístic de la imatge, està situat al damunt de l'arcada que hi ha al costat esquerre de Crist (a la dreta de l'espectador), amb la qual cosa aquest espai queda integrat a l'escena. És molt interessant que porti estola i maniple, com si fos un prevere, i també tonsura eclesiàstica. Així, el paral·lel amb el sacerdot que encensa les ofrenes al moment de la consagració és més explícit. Cal recordar en aquest sentit que sant Ambrós (339-397), sant Joan Crisòstom (354-407) i sant Gregori el Magne (c. 540-604) insisteixen que l'eucaristia és la renovació del sacrifici de Crist a la creu. Així mateix és molt interessant que l'àngel surti d'una mena de torre o ciutat fortificada, la qual no pot ser altra que la Jerusalem celestial, la morada eter-

na dels justos i del Senyor i la seva cort. Per tant, tot i que només hi hagi un d'àngel, la iconografia en què se'l presenta fa evident que la cohort que plora, segons la inscripció de dalt, només pot referir-se a aquesta cort, la celestial, de la qual l'àngel forma part.

Amb les ales multicolors desplegades, porta estola i maniple, indumentària que li atorga un cert caràcter sacerdotal. En ple vol, té els braços estesos endavant, amb l'encenser llençat cap al Crucificat i tibet per les cadenes, en el moment potser de recollir-les.¹⁹ La seva cara, de tres quarts, està girada vers la Crucifixió i a la mà dreta ostenta una petita creu.

La presència d'àngels vora el Crucificat no té res d'estrany. Apareix en reliquiariis siríacs del VII, en icones bizantines del Sinaí del segle VIII i en eborària i il·lustració de manuscrits des d'època carolíngia. En general, però, els àngels són dos, una a cada banda de la part superior de la creu, com a Sant'Angelo in Formis, o, a manera de cohorts celestials, més de dos, com els que hi ha a l'ivori del Museo del Bargello a Florència o el del Victoria and Albert Museum de Londres.²⁰ El que és estrany, però s'explica per l'adaptació a l'arquitectura, és l'emplaçament de l'àngel i, sobretot, que sigui turiferari, la qual cosa atorga a la Crucifixió de Sorpe un sentit marcadament eucarístic, talment com el sacerdot, durant el cànon de la missa encensa les ofrenes. Àngels turiferaris vora la Crucifixió no són gaire freqüents, però apareixen, per exemple, al beatus de Girona, del 976, obra d'un escriptori lleonès, que des del 1078, almenys, era a la catedral d'aquesta ciutat.

Longinos i Stephaton

A banda i banda del Crist crucificat, tant a Sorpe com a Estaon, hi ha les figures dels dos soldats, *Longinos* i *Stephaton*, la presència dels quals evoca i sintetitza dos moments històrics. El de l'agonia, quan *Stephaton* li acosta l'esponja amb vinagre, i després, un cop mort Jesús, quan *Longinos* li clava la llança que farà brollar la sang. En aquest cas, com en la majoria d'exemples de la iconografia oriental i occidental, no hi ha cap al·lusió al relat apòcrif que amb l'aigua i la sang que brollen de la ferida del costat de Crist recuperi la vista. S'ha dit que representen l'Església i la Sinagoga, respectivament. Potser per això en algun cas, com ara a Santa Maria Antiqua, a Roma, de mitjan segle VIII, *Stephaton* es representa d'esquena, per bé que en diversos ivoris carolíngis són tots dos els que estan girats d'esquena a l'espectador o, fins i tot, és *Longinos* qui ho està. Aquest, però, sempre mostra el rostre, ja sigui de tres quarts, ja sigui de perfil, com per exemple en un ivori carolíngi del Museo del Bargello a Florència.

En els casos de Sorpe i Estaon tots dos soldats es representen de cara, amb el rostre i el cos de tres quarts cap a Jesús. I és en aquestes figures, juntament amb la del Crucificat, on la similitud de l'escena en un i altre conjunt és més manifesta. La diferència



Longinos y Stephaton

A ambos lados del Cristo crucificado, tanto en Sorpe como en Estaon, aparecen las figuras de los dos soldados, *Longinos* y *Stephaton*, cuya presencia evoca y sintetiza dos momentos históricos: el de la agonía, cuando *Stephaton* le acerca la esponja con vinagre, y luego, una vez muerto Jesús, cuando *Longinos* le clava la lanza que hará brotar la sangre. En este caso, como en la mayoría de los ejemplos de la iconografía oriental y occidental, no hay ninguna alusión al relato apócrifo de que recupere la vista con el agua y la sangre que manan de la herida del flanco de Cristo. Se ha dicho que representan la Iglesia y la Sinagoga, respectivamente. Tal vez por ello, en algún caso como el de Santa Maria Antiqua de Roma, de mediados del siglo VIII, *Stephaton* es representado de espaldas, aunque en varios marfiles carolingios son los dos los que les dan la espalda al espectador, o incluso *Longinos* quien lo hace. Este último, con todo, siempre enseña el rostro, bien de tres cuartos, bien de perfil, como por ejemplo en un marfil carolingio del Museo del Bargello de Florencia.

En los casos de Sorpe y Estaon, a ambos soldados se les representa de cara, con el rostro y el cuerpo de tres cuartos hacia Jesús; y es en estas figuras, junto a la del Crucificado, donde más manifiesta es la similitud de la escena entre los dos conjuntos. La mayor diferencia, la más evidente entre ambos, es el color del atuendo de *Longinos*, que en Sorpe lleva ropa roja y capa azul, y en Estaon al revés; también la posición del brazo derecho, que en Sorpe, como veremos, fue corregida, arrepentimiento susceptible acaso de aportar elementos de cronología o prelación entre unas y otras pinturas. Lo analizaremos en detalle más adelante.

El nombre de los dos soldados se ha conservado en Sorpe. El de *Longinos*, «(L)O(NGINO)», está dispuesto en vertical, paralelamente al brazo largo de la cruz, pero lejos de ella, entre la cabeza y la mano izquierda del personaje, dentro de unas rayas trazadas para servir como pauta, cosa que en inscripciones como esta es bastante extraordinaria, e indica el método con que se trabajó en ella. El de *Stephaton*, «STEP(H)AT(ON)», cuya letra (aparentemente mayor) no sigue una pauta tan evidente, también estaba dispuesto en vertical, debajo de la esponja, muy cerca y en paralelo al brazo de la cruz.

Por lo que respecta a la descripción de los soldados, empezaremos por la de *Stephaton*, ya que de este modo nos será más fácil; después analizaremos un arrepentimiento, una corrección que se observa en la figura del *Longinos* de Sorpe.

Stephaton o el portaesponja

Del *Stephaton* de Sorpe, además del nombre, solo se conserva bien la cabeza. Tiene el rostro bellamente ovalado, con la frente

limpia y curva, no demasiado ancha, y la nariz (que se adivina prominente) recta y muy larga, curvada sobre los agujeros. Los ojos, que miran a lo alto, hacia el rostro del Crucificado, están colocados muy arriba, dibujados con un trazo superior arqueado, al que se adhiere la pupila (negra), y otro inferior abierto, tanto en el lagrimal como en la comisura, con pequeños trazos que bajan a partir de ella, y el blanco de los ojos muy blanco. La boca es de un trazo muy característico. Lo que parece su ropa, en realidad, como veremos, no le corresponde.

Del *Stephaton* de Estaon, por el contrario, se conserva el cuerpo, ya que su rostro está muy borrado. Teniendo en cuenta la identidad de los dos *Longinos*, que pasaremos a describir enseguida, y la del Crucificado, debemos concluir en toda lógica que el cuerpo y la ropa del *Stephaton* de Sorpe debía de parecerse mucho a los del de Estaon. Este último lleva una prenda corta hasta las rodillas, de color amarillo claro, con una especie de randas horizontales en el borde y a media falda. La capa, de un rojo claro, a diferencia de *Longinos*, baja más que la túnica en la parte trasera, pero en la de delante está doblada sobre la cintura, el cuerpo y el hombro derecho, y en el otro lado queda sujeta por un broche del mismo color. *Stephaton* saca la mano derecha por debajo de la capa, aguantando el asa (que parece de alambre) del vaso o jarrita del vinagre, mientras coge con la izquierda la caña con la que sujetaba la esponja que aquí, en Estaon, no se ha conservado, y que en cambio vemos en Sorpe, acabada en forma triangular junto a la axila del Crucificado. Las medias o calzas del *Stephaton* de Estaon son de color azul, parecido al de la cruz o al del *perizonio* de Cristo. Por encima lleva algo parecido a unas cintas atadas hasta las rodillas, que podrían ser un simple adorno. Los zapatos son una especie de escarpines del mismo color azul, con rayas finas y punteado blancos, que parecen llegar hasta el tobillo. La jarrita para el vinagre recuerda, especialmente por el asa, la de la Crucifixión de la Biblia de Ripoll.

Longinos o el portalanza. Arrepentimiento y corrección en Sorpe

En el caso de *Longinos*, como puede apreciarse en la superposición de los calcos respectivos sobre las pinturas, todo es coincidente, todo menos la posición del brazo: el rostro del soldado, el pelo de un marrón rojizo y el peinado con la raya en medio, la inclinación del óvalo de la cara hacia el Cristo, los rasgos faciales, el volumen, la forma y la posición del cuerpo. De expresión solemne y seria, el rostro del *Longinos* de una y otra iglesia se parece en todo.

La identidad, por otro lado, se manifiesta en una vestimenta idéntica, aunque con los colores invertidos. El vestido corto del soldado de Sorpe es rojo y el de Estaon azul; las capas, a la inversa: azul en



més gran i evident entre un i altre és el color de les robes de *Longinos* que a Sorpe duu el vestit vermell i la capa blava i a Estaon és a l'inrevés. També en la posició del braç dret, que a Sorpe es corregí, com veurem, penediment que, tal volta, seria susceptible d'aportar elements de cronologia o de prelatió entre unes i altres pintures. Ho analitzarem en detall més avall.

El nom dels dos soldats s'han conservat a Sorpe. El de *Longinos*, «(L)O(NGINO)», és disposat en vertical, paral·lel al braç llarg de la creu però lluny d'aquesta, entre el cap i la mà esquerra del personatge, dins unes ratlles traçades per servir de pauta, la qual cosa en inscripcions com aquesta és ben extraordinària i indica el mètode amb què hom hi treballà. El d'*Stephaton*, «STEP(H)AT(ON)», amb la lletra aparentment més gran, del que no és tan evident la pauta, era també disposat en vertical, sota l'esponja, ben a prop i en paral·lel al braç de la creu.

Quant a la descripció dels soldats, començarem per la de *Stephaton*, perquè així ens serà més fàcil, després, analitzarem un penediment, una correcció que s'observa en la figura del *Longinos* de Sorpe.

Stephaton o el portaesponja

De l'*Stephaton* de Sorpe, a més del nom, només es conserva bé el cap. Té el rostre bellament ovalat, amb el front net i corbat no massa ample i el nas, que s'endevina prominent, recte i molt llarg, corbat sobre les narius. Ells ulls, que miren enlaire, cap al rostre del Crucificat, els té col·locats molt amunt, dibuixats amb un traç superior arquejat, al qual s'enganxa la nineta, negra, i l'inferior obert, tant al llagrimall com a la cua de l'ull, amb petits traços que en davallen i el blanc dels ulls ben blanc. La boca és de traçat molt característic. El que sembla que és el seu vestit, en realitat, com veurem, no li correspon.

De l'*Stephaton* d'Estaon es conserva, contràriament, el cos, ja que té el rostre molt esborrat. Atesa la identitat dels dos *Longinos*, que tot seguit descriurem, i la del Crucificat, hem de pensar que lògicament el cos i vestit de l'*Stephaton* de Sorpe havia de ser molt semblant al d'Estaon. Aquest porta un vestit curt fins al genoll de color groc clar, amb una mena de randes horitzontals a la vora i a mitja faldilla. La capa, d'un vermell clar, a diferència de *Longinos*, tot i que pel darrere li arriba més avall que el vestit, per davant la té doblegada sobre la cintura, sobre el cos i l'espatlla dreta, subjectada a l'altre costat amb un fermall del mateix color. Sota la capa treu la mà dreta, amb què agafa la nansa, que sembla de filferro, del vas o gerreta del vinagre, i amb la mà esquerra agafa la canya amb què subjectava l'esponja que aquí, a Estaon no s'ha conservat i, en canvi, veiem a Sorpe, acabada en forma triangular vora l'aixella del Crucificat. Les mitges o calces de l'*Stephaton* d'Estaon són de

color blau, semblant al de la creu o al del *perizoni* de Crist, i al damunt hi duu el que sembla que siguin unes betes lligades fins al genoll, tal volta simple ornament, i les sabates són una mena d'escarpins del mateix color blau amb fines ratlles i puntejat blancs que semblen arribar al turmell. La gerreta per al vinagre recorda, especialment per la nansa, la de la Crucifixió de la Bíblia de Ripoll.

Longinos o el portallança. Penediment i correcció a Sorpe

En el cas de *Longinos*, com es pot apreciar en la superposició dels calcs respectius sobre les pintures, tot és coincident, tot menys la posició del braç. El rostre del soldat, el cabell d'un marró rogenc i el pentinat amb ratlla al mig, la inclinació de l'oval de la cara envers el Crist, els trets facials, el volum, la forma i posició del cos. Amb expressió solemne i seriosa, el rostre del *Longinos* d'una i altra església és similar en tot.

La identitat, d'altra banda, es manifesta en una vestimenta idèntica, sols que amb els colors invertits. El vestit curt del soldat de Sorpe és vermell i el d'Estaon, blau i les capes a la inversa, blava a Sorpe i vermella a Estaon, subjectades amb un fermall pel damunt de l'espatlla dreta, sobre el pit, i amb encastos de pedreria, més visibles a Sorpe i més perduts, tot i que hi eren, a Estaon, situats als mateixos punts. Les mitges o calces, el *Longinos* de Sorpe les duu de malla, mentre que el d'Estaon les porta gruixudes vermelles, i el calçat, negre en ambdós casos, s'ornamentava amb vores i filets de pedreria blanca, segons podem deduir del que resta en un i altre cas. De la llança, que tots tenen disposada de manera idèntica, en veiem l'acabament a Sorpe, mentre que a Estaon s'ha perdut.

Al braç dret és on la comparació sistemàtica i la superposició de calcs ha permès de veure una diferència entre el *Longinos* d'una i altra església (vegeu fig. 4). Si a primer cop d'ull, sembla que el de Sorpe tingui el braç dret doblegat en angle recte a l'alçada de la cintura (vegeu fig. 1), si s'examina amb més deteniment o de més a prop (fig. 10) i es tapa la part esquerra de la imatge, allà on hi ha l'esquerra (que, d'altra banda, correspon a un *strappo* posterior), es veurà que en realitat el braç dret, de color vermell fosc, era disposat verticalment, paral·lel en el seu traçat a la capa que li penja sobre el pit. Això fa que es confongui amb aquesta, de color blau, que es veu entre el cos i aquest primer braç dret del soldat. En aquesta mateixa fotografia podem observar el penediment i la correcció, que consistí a pintar un nou braç, el qual s'ajuntava amb el primer a l'alçada de l'antic colze d'aquest. No sabem perquè es féu aquesta correcció. Si només fou perquè hom s'adonà que tenir la mà disposada en angle recte respecte del braç, com la hi tenia, era molt poc naturalista, però no essent aquesta distorsió aliena a la figuració romànica, sembla que hi ha d'haver altres motius.



Sorpe y roja en Estaon, prendidas con broche sobre el hombro derecho, por encima del pecho, y con engastes de pedrería, más visibles en Sorpe y más perdidos (aunque existían) en Estaon, además de estar situados en los mismos puntos. Las medias o calzas, el *Longinos* de Sorpe las lleva de malla, mientras que las del de Estaon son gruesas y rojas, y el calzado (negro en ambos casos) se adornaba con dobladillos e hilos de pedrería blanca, según cabe deducir por lo que queda en uno y otro caso. En cuanto a la lanza, cuya disposición es idéntica en todo, en Sorpe vemos su final, perdido en Estaon.

Es en el brazo derecho donde la comparación sistemática y la superposición de calcos ha permitido ver una diferencia entre los *Longinos* de ambas iglesias (véase fig. 4). Si a primera vista parece que el de Sorpe tenga el brazo derecho doblado en ángulo recto a la altura de la cintura (véase fig. 1), al examinarlo con más detenimiento, o de más cerca (fig. 10), tapando la parte izquierda de la imagen, donde está la grieta (la cual, por otro lado, corresponde a un *strappo* posterior), se verá que en realidad el brazo derecho, de color rojo oscuro, estaba dispuesto en vertical, con un trazado paralelo a la capa que cuelga sobre el pecho. El resultado es que se confunde con esta última, de color azul, visible entre el cuerpo y este primer brazo derecho del soldado. En la misma fotografía podemos observar el arrepentimiento y la corrección, que consistió en pintar un nuevo brazo, que se unía al primero a la altura del antiguo codo de éste. No sabemos por qué se hizo esta corrección, si fue solo por haberse dado cuenta de que tener la mano en ángulo recto respecto al brazo (como era el caso) resultaba muy poco naturalista, aunque no siendo ajena esta distorsión a la figuración románica, parece que deba haber otros motivos.

Tal vez de este modo se quisiera hacer menos agresiva la actitud de *Longinos*. Con el primer brazo queda mucho más clara y evidente la fuerza del gesto al herir el flanco de Cristo. Con la corrección y el brazo actual, la impresión del espectador es que *Longinos* sostiene, aguanta, la lanza, más que empujarla con fuerza para clavarla. ¿Es lo que se quiso transmitir y la razón por la que se cambió la postura del brazo? ¿Puede tener alguna relación con la asimilación que se hace de la figura con la Iglesia, por el hecho de que maneja sangre de la herida de Cristo? En todo caso, las dos respuestas no tienen por qué excluirse entre sí; hasta es posible que su suma justifique el arrepentimiento y la corrección.

María y Juan en Estaon y Sorpe. La figura perdida de Juan

En Estaon, María y Juan, de mayor tamaño que *Longinos* y *Stephaton*, estaban representados a ambos lados de la Crucifixión (véase fig. 2), bajo los extremos de los brazos de la cruz.²¹ María, con la cabeza inclinada hacia el Cristo y el cuerpo ligeramente doblado para atrás, en dirección opuesta, tiene las manos juntas,

con los dedos cruzados sobre el pecho, en una actitud de plegaria y aflicción resignada, pero sin que aparezca el intenso dolor que mostrará en Sorpe. El nimbo, rojo, está representado tras el brazo de la cruz, como si María se encontrase detrás, de la misma manera que sucederá con Juan. El *maphorion* que cubre la cabeza y los hombros de la Virgen es azul, como el amplio manto que lleva, acabado en punta por delante, un manto que permite sacar los brazos por el medio, como si fuese una casulla holgada.

El san Juan de Estaon (en Sorpe ya hemos dicho que curiosamente no aparece) también tiene la cabeza inclinada, y la mano derecha velada bajo el manto de color azul que se lleva a la cara, como si quisiera enjugarse las lágrimas, un gesto más típico de María que de Juan, a quien es habitual representar (precisamente como a María en Sorpe) aguantándose la cabeza. Como es habitual, a Juan se le representa imberbe y descalzo.

Sobre estas dos figuras de María y Juan de la Crucifixión de Estaon hay que resaltar, por último, el gran interés de que la plantilla que se usó para estarcirlos, para pasar desde el modelo al muro los rostros de ambos, como ya hemos comentado más arriba, sea la misma en ambas figuras (véase fig. 5), lo cual indicaría que estas plantillas en principio no estaban reservadas para una figura en concreto, sino que se adaptaban y modificaban en función de las necesidades.

En cuanto a la Crucifixión de Sorpe, sorprende que tal como ha llegado hasta nosotros solo figure María y no Juan, lo cual constituye una anomalía; no solo para el relato evangélico, según el cual cuando Jesús vio a su madre y al amado discípulo con ella, les dijo: «Mujer, ahí tienes a tu hijo», y a Juan «Ahí tienes a tu madre» (Jn 19,25-26), sino desde el punto de vista de los modelos iconográficos, donde también es muy raro que no aparezca Juan. No existe ningún otro ejemplo parecido, ni en la tradición iconográfica oriental ni en la occidental. Pero ¿seguro que no estaba? ¿No es posible que fuera sustraído en algún momento entre el arranque y el traspaso? La instalación actual en el Museo de las pinturas de Sorpe en una imitación de la arquitectura original data de 1973, de la época de Joan Ainaud. En 1995 no se hizo más que desplazar su ubicación (como la de toda la colección de románico) desde el ala oeste del Palau Nacional al ala este, que es donde está actualmente.

Por otra parte, como ya hemos dicho, la Crucifixión de Sorpe, tal como ha llegado hasta nosotros en su instalación de 1973, está des centrada respecto al pilar. Es algo completamente anómalo, ya que por la propia naturaleza del tema iconográfico, y su significación dentro del cristianismo, siempre, en todas partes, ocupa un lugar destacado y central, sea cual sea su soporte material o arquitectónico. Además, por si esta razón no tuviera ya bastante peso (que lo tiene), se podría aducir que la calidad de la representación y el lujo de los pigmentos y materiales que se usaron en la imagen (lapislá-



Potser així es volia fer menys agressiva l'actitud de *Longinos*. Amb el primer braç el gest de força per ferir el costat de Crist amb la llança és molt més clar, més evident. Amb la correcció i el braç actual, la impressió que té l'espectador és que *Longinos* sosté, aguanta, la llança, més que no pas que l'empeny amb força per clavar-la. És això el que es volia transmetre i per això es canvià la posició del braç? L'assimilació que es fa de la figura a l'Església, pel fet de fer brollar la sang de la ferida de Crist, hi pot tenir alguna relació? En tot cas, una i altra resposta no tenen perquè ser excloents i tal volta plegades justificarien el perquè del penediment i la correcció.

Maria i Joan a Estaon i a Sorpe. La figura perduda de Joan

A Estaon, Maria i Joan, de mida més gran que *Longinos* i *Stephaton*, eren representats a banda i banda de la Crucifixió (vegeu fig. 2), sota els extrems dels braços de la creu.²¹ Maria, amb el cap inclinat cap al Crist i el cos lleument vinclat enrere, cap a l'altre costat, té les mans juntes amb els dits creuats sobre el pit, en una actitud de pregària i de resignada aflicció, però sense que hi aparegui el dolor intens que mostrarà a Sorpe. El nimbe és vermell, és representat rere el braç de la creu, con si ella estigués al darrere, igualment com passarà amb Joan. El *maphorion*, que cobreix el cap i les espatlles de la Verge és blau, com també ho és l'ampli mantell que duu, acabat amb punta al davant, que permet de treure els braços per entremig, com si fos una àmplia casulla.

El sant Joan d'Estaon (a Sorpe ja hem dit que estranyament no hi és) té també el cap inclinat. I la mà dreta la té velada sota el mantell de color blau que així es porta a la cara, com si s'hagués d'eixugar les llàgrimes, gest que és més típic de Maria que de Joan, el qual se sol representar més aviat, justament de la manera en què es presenta Maria a Sorpe, aguantant-se el cap. Com és habitual, Joan es representa imberbe i descalç.

En darrer lloc, respecte d'aquestes dues figures de Maria i Joan de la Crucifixió d'Estaon cal ressaltar que és molt interessant que la plantilla que s'emprà per estergir-los, per passar del model al mur els rostres de Maria i Joan, com ja hem comentat més amunt, sigui la mateixa en totes dues figures (vegeu fig. 5), la qual cosa indicaria que aquestes plantilles en principi no estaven reservades per a una figura en concret, sinó que s'adaptaven i modificaven d'acord amb les necessitats requerides.

Quant a la Crucifixió de Sorpe, sorprenentment, tal com ens ha pervingut, només hi figura Maria, però no Joan, la qual cosa és una anomalia. No només d'acord amb el relat evangèlic, segons el qual, quan Jesús veié la seva mare i al costat d'ella el deixeble estimat els digué: «Dona, aquí tens el teu fill» i, a Joan, «Aquí tens la

teva mare» (Jn 19,25-26). Des del punt de vista dels models iconogràfics també és molt estrany que no hi aparegui Joan. No hi ha cap altre exemple semblant, ni en la tradició iconogràfica oriental, ni en l'occidental. Però, és segur que no hi era? No pot haver estat sostret en algun moment entre l'arrencament i el traspàs? La instal·lació actual al Museu de les pintures de Sorpe en una imitació de l'arquitectura original data de 1973, del temps de Joan Ainaud. El 1995, simplement, es mogué el seu emplaçament, com el de tota la col·lecció de romànic, de l'ala de ponent del Palau Nacional a la de llevant, que és on es troba actualment.

D'altra banda, com hem dit, la Crucifixió de Sorpe, tal com ens ha pervingut en la seva instal·lació de 1973, està descentrada respecte del pilar. Això és totalment anòmal, perquè per la pròpia naturalesa del tema iconogràfic i la seva significació en el cristianisme, sempre i arreu ocupa un lloc destacat i central, qualsevol que sigui el seu suport material o arquitectònic. A més, si aquesta raó encara no fos prou de pes, que ho és, es podria adduir encara que la qualitat de la representació i el luxe dels pigments i materials que s'hi empraren (lapislàtzuli al *perizoni* de Crist i full d'argent al supedani), fa del tot inviable que en origen hagués estat descentrada respecte del pilar. La comparació amb la de Sant'Angelo in Formis (vegeu fig. 11), tot i les diferències iconogràfiques, és prou contundent. Com aquesta, la nostra de Sorpe havia de ser el centre del pilar i no podia ser altrament.

Abans de fer cap conjectura de com es pot explicar aquesta anomalia, analitzarem la figura de Maria, la presència de la qual a Sorpe és una mica forçada, perquè és representada com si estigués situada darrere l'arcada, la qual cosa, tot i que el sistema de presentar figures així no era desconegut dels pintors de l'època, aquí a Sorpe fa un efecte una mica estrany, tant perquè les altres figures es representen senceres,²² com perquè d'ella es representa el bust sencer però després s'*aprima* d'una manera sorprenent, ja que per la part inferior, sota una fina tira del vestit que no ha quedat *amagada* com la resta d'aquest per l'arcada, apareix la punta d'un peu. Potser si només s'hagués representat el seu bust, l'efecte hauria estat millor, perquè així sembla com si no se sostingués, fa un efecte estrany. Per no parlar del fet que la composició sense Joan, o sense el mig Joan que s'hauria pogut representar com Maria rere l'altra arcada, queda descompensada.

Aquesta Verge de Sorpe, a la qual manca la part inferior del rostre, té, això no obstant, una expressió intensa de dolor (vegeu fig. 10), expressada per mitjà d'uns grans ulls rectes en la seva part superior, disposats sàviament sota les celles rectes, amb la nineta a la part de dalt i el blanc de l'ull ben marcat. S'aguanta el cap amb la mà esquerra i amb l'altra mà en sosté el colze, en un gest típic d'afflicció que, tanmateix, en general és més característic de Joan. El seu nimbe és blanc. Va vestida amb una túnica groga i tot i que sembli que porti les mànigues exageradament amples, a la moda de l'època, això sí les vores ornamentades de pedreria, per compara-



Fig. 11. Crucifixió de la nau de Sant' Angelo in Formis / Crucifixión de la nave de Sant' Angelo in Formis.

zuli en el *perizonio* de Cristo y hoja de plata en el supedáneo) hacen totalmente inviable que en su origen estuviera descentrada respecto al pilar. La comparación con la de Sant' Angelo in Formis (véase fig. 11), pese a las diferencias iconográficas, es de lo más contundente. Al igual que en esta última, la nuestra, la de Sorpe, tenía que ser el centro del pilar; no podía ser de otra manera.

Antes de formular cualquier conjetura que aspire a explicar la anomalía, analizaremos la figura de María, cuya presencia en Sorpe resulta algo forzada, porque está representada como si quedase por detrás del arco, cosa que, a pesar de que el sistema de presentar figuras de este modo no fuera desconocido entre los pintores de la época, aquí, en Sorpe, da una impresión un poco rara, tanto porque las otras figuras aparecen enteras²² como porque de María se representa el busto entero, pero después se *adelgaza* de un modo sorprendente, ya que en la parte inferior, bajo una fina tira del vestido que a diferencia del resto no queda *oculta* por el arco, aparece la punta de un pie. Si solo se hubiera representado el busto, quizá el efecto hubiera sido mejor; así, en todo caso, parece que no se aguanten, y da una impresión rara, por no hablar del hecho de que la composición, sin Juan, o sin el medio Juan que se habría podido representar como María detrás del otro arco, queda descompensada.

Esta Virgen de Sorpe, a la que le falta la parte inferior del rostro, tiene a pesar de ello una intensa expresión de dolor (véase fig. 10), expresada mediante unos ojos grandes y rectos en su parte superior, dispuestos sabiamente bajo las cejas rectas, con la pupila en la parte de arriba y el blanco del ojo bien marcado. Se aguanta la cabeza con la mano izquierda, y en la otra mano apoya el codo, gesto típico de aflicción que sin embargo, en general, es más característico de Juan. Su nimbo es blanco. Lleva una túnica amarilla, y aunque parezca que sus mangas sean exageradamente anchas, a la moda de

la época (con los dobladillos adornados de pedrería, eso sí), la comparación con el atuendo de la Virgen de Estaon permite deducir que, al igual que el de esta última, en realidad es un amplio manto que, a modo de casulla, permite sacar los brazos por debajo. Se entiende así perfectamente el dibujo y la forma que marcan los dobladillos adornados del manto, tanto en la parte de encima de los brazos como en el centro del cuerpo, donde también cae en punta. María también lleva un *maphorion* azul, que le tapa la cabeza y los hombros, y cuyo dobladillo inferior también está adornado.

Llegados a este punto, podemos preguntarnos si no hay ningún indicio de la presencia de Juan. Son muy sutiles, pero existen. Lo primero que nos mueve a sospecha, por un lado, son los restos de una inscripción dispuesta entre las dos rayas de una pauta horizontal situada sobre la cabeza de *Stephaton* (cuyo nombre está escrito al lado, entre el soldado y la cruz). Aquí había un nombre escrito (fig. 12), del que sólo puede leerse la primera letra, S. Si observamos el lado contrario, veremos que el nombre del otro soldado, *Longinos*, también está dispuesto en vertical, entre el soldado y la cruz, mientras que el de María estaba dispuesto horizontalmente junto a la cabeza de la Virgen. Esta otra inscripción, que existió, y de la que tenemos el citado testimonio, habría estado destinada a recibir el nombre del otro personaje que formaba pareja con María: Juan.

Otro vestigio de la presencia de Juan es el cuerpo medio borrado que en la instalación actual parece ser el de *Stephaton*. El soldado, sin embargo, no podía ir vestido así, puesto que según la tradición iconográfica oriental y occidental debía llevar ropa ceñida en la cintura, con falda corta hasta las rodillas, como en Estaon. Aunque escasos, y medio borrados, los restos de ropa que quedan junto al arco de Sorpe parecen corresponder a una túnica talar, con pliegues en forma de V y ornamentación de tiras con círculos, es decir, una prenda muy distinta a la que debería llevar el soldado. Por otra parte, de acuerdo con la identidad entre las figuras de ambas crucifixiones, el *Stephaton* de Sorpe debería ir vestido como el de Estaon. Está claro, por tanto, que esta ropa no es la suya (véanse figs. 1-4). Así pues, solo puede ser la de Juan, que sí llevaría una túnica talar, semejante, por otro lado, a la parte inferior de la túnica de María. Lo único que podría hacer dudar es la presencia sobre la túnica del Juan perdido de lo que parece un palo, continuación del que sirve para sostener la esponja, pero al analizarlo bien se ve que este último es extremadamente fino, mientras que el que parece haber sobre la túnica de Juan, con cuyo color coincide, está trazado de otro modo, además de estar perlado por dentro, cosa completamente insólita para un palo o caña de estas características. Tiene que ser otra cosa, algún pliegue mal conservado o acaso mal interpretado por el restaurador que arrancó y trasladó las pinturas. En todo caso, una buena restauración permitirá confirmar o desmentir estas observaciones.

Si la túnica es de Juan, la relación entre éste y el soldado, tras el que se erguiría, debe ser otra. Ello implica que toda la escena de la



Fig. 12. Detall de la Crucifixió de Sorpe / Detalle de la Crucifixión de Sorpe. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

ció amb el vestit de la Verge d'Estaon es dedueix que, com el d'aquesta, és en realitat un ampli mantell que, com si fos una casulla, permet de treure els braços per sota. Aleshores s'entén perfectament el dibuix i la forma que marquen les vores ornamentades del mantell, tant a la part de sobre els braços, com al centre del cos, on també cau en punta. Duu també un *maphorion* blau, que li cobreix cap i espatlles, la vora inferior del qual també és ornamentada.

Arribats en aquest punt, podem preguntar-nos si no hi ha cap indicatiu de la presència de Joan. Són molt subtils, però sí que n'hi ha. El primer que fa sospitar, per una banda, són les restes d'una inscripció que estava disposada entre les dues ratlles d'una pauta horitzontal que hi ha sobre el cap de *Stephaton* (el nom del qual és escrit al costat, entre el soldat i la creu). Aquí hi havia escrit un nom (fig. 12), del qual només es pot llegir la primera lletra, S. Si hom observa el costat oposat, veurà que el nom de l'altre soldat, *Longinos*, està disposat també en vertical, entre el soldat i la creu. I que, en canvi, la de Maria era disposada en horitzontal vora el cap de la Mare de Déu. Aquesta altra inscripció que hi hagué, i de la qual tenim el testimoni esmentat, hauria estat destinada a rebre el nom de l'altre personatge que feia parella amb Maria: Joan.

Un altre vestigi de la presència de Joan és el cos mig esborrat que, en la instal·lació actual sembla que sigui el d'*Stephaton*. El soldat, però, no podia anar vestit així, perquè d'acord amb la tradició ico-

nogràfica oriental i occidental, ha de dur vestit cenyit a la cintura amb faldilla curta, fins a l'alçada dels genolls, com a Estaon. Les restes de vestimenta a tocar de l'arcada de Sorpe, tot i que escasses i mig esborrades, sembla que corresponen a una túnica talar, amb plecs en forma de V i ornamentació de tires amb cercles, és a dir ben diferent del vestit que hauria de dur el soldat. D'altra banda, a més, d'acord amb la identitat entre les figures d'ambdues crucifixions, l'*Stephaton* de Sorpe hauria d'anar vestit com el d'Estaon. Per tant, és clar que aquest vestit no és el seu (vegeu fig. 1-4). Així, només pot ser el de Joan, que sí que aniria vestit amb túnica talar, semblant, d'altra banda, a la part inferior de la túnica de Maria. L'única cosa que podria fer dubtar és, sobre la túnica del perdut Joan, el que sembla un pal que continuï aquell amb què sosté l'esponja. Però si s'analitza bé es veu que aquest és molt i molt prim i que, en canvi, el que sembla que hi ha sobre la túnica de Joan, del mateix color que aquesta, és més gruixut, traçat de manera diferent i, a més, amb perlejat a dins, cosa totalment insòlita per a un pal o canya d'aquestes característiques. Ha de ser una altra cosa, algun plec mal conservat o qui sap si mal interpretat pel restaurador que arrencà i traspassà les pintures. En tot cas, una bona restauració permetrà de confirmar o desmentir aquestes observacions.

I, si aquesta és la túnica de Joan, la relació que hi ha entre aquest i el soldat, darrere del qual es dreçaria, ha de ser una altra. Això implica que tota l'escena de la Crucifixió ha d'anar més a l'esquerre, perquè a la dreta hi hagi espai per encabir la figura de Joan. Això seria possible si el pilar fes els 2 m de llargada com el de l'arquitectura original, i no el 1,60, que és el que fa en la simulació arquitectònica actual del Museu que, com hem dit més amunt, data de 1973. Amb aquesta correcció, és a dir construint el pilar de la mida que li correspon, tota la part central de la Crucifixió ha d'anar col·locada més a l'esquerra, de manera que el Crucificat ocupi, efectivament, el lloc que li correspon, el centre del pilar, com a Sant'Angelo in Formis. D'aquesta manera, a més, la greca inferior, que hi ha a banda i banda del crani d'Adam, per bé que s'hagi conservat de manera diferent en una i altra banda de la creu, hauria de tenir reservada, almenys, una extensió.

Arribats en aquest punt, hom es preguntarà, lògicament, per la figura perduda de Joan. És que no es conservava? És que, com les figures de Maria i Joan d'Estaon, per raons tampoc no gaire clares, anà a parar a una altra destinació, separada del mural del qual formava part? Només la restauració ben acurada de l'interior de l'església de Sorpe, que consolidi les restes pictòriques existents, sigui quin sigui el seu estat de conservació, podria respondre, ben probablement, almenys a alguna d'aquestes preguntes. Per això és tan important que s'emprenghi, per això i perquè, com hem dit ja en un altre lloc, rere els niells de la volta tardana de la nau central, i d'algun dels murs afegits en època moderna, hi poden aparèixer altres pintures, les quals, juntament amb les



Crucifixión tenga que situarse más hacia la izquierda, a fin de que haya sitio a la derecha para que quepa la figura de Juan. Esto último sería posible si el pilar tuviera los dos metros de longitud del de la arquitectura original, no 1,60, que es lo que mide en la simulación arquitectónica actual del Museo, la cual, como hemos dicho antes, data de 1973. Con esta corrección, es decir, construyendo el pilar con las dimensiones que le corresponden, toda la parte central de la Crucifixión debería colocarse más a la izquierda, de modo que el Crucificado ocupase efectivamente el lugar que le corresponde, el centro del pilar, como en Sant'Angelo in Formis. De este modo, además, la greca inferior que hay a ambos lados del cráneo de Adán, pese a haberse conservado de formas distintas a ambos lados de la cruz, debería tener reservada como mínimo cierta extensión.

Llegados a este punto, es lógico preguntarse por la figura perdida de Juan. ¿Acaso no se conservaba? ¿O es que, como las figuras de María y Juan en Estaon, por razones tampoco muy claras, recaló en otro emplazamiento, lejos del mural del que formaba parte? Solo una restauración hecha con esmero del interior de la iglesia de Sorpe, que consolide los restos pictóricos existentes,

sea cual sea su estado de conservación, podría dar respuesta, con mucha probabilidad, a alguna de estas preguntas, como mínimo. Por eso es tan importante que se emprenda; por eso y porque, como ya hemos dicho en otro sitio, detrás de los nieles de la bóveda tardía de la nave central, y de alguno de los muros añadidos en época moderna, pueden aparecer otras pinturas, las cuales, junto con las que poseen el MNAC y el Museu Diocesà d'Urgell,²³ integraban originalmente un solo programa iconográfico, que es importante conocer en su totalidad, al menos en lo que respecta a las pinturas que nos hayan conservado los siglos.

Por último, sólo queremos hacer una breve referencia al hecho de una posible firma del pintor, que ha llegado incompleta hasta nosotros. Es la que está debajo de la Crucifixión de Sorpe, a ambos lados de los pies de Jesús, donde pone «[.]NI ME P[...].». Las dos primeras letras, según una hipótesis antigua de Joan Ainaud,²⁴ corresponderían al nombre del pintor, a la manera del «IOH(ANNE)S PINTOR ME FECIT» del frontal de Gia y del de Cardet,²⁵ aunque aquí la firma esté parcialmente borrada, o del Giovanni de las pinturas de Castel Sant'Elia, en el Lacio.

Notas

1. SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art, The Passion of Jesus Christ*, Londres, 1972, II, y las voces correspondientes al *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, dirigido por los R.P. dom FERNAND CABROL y R.P. dom CABROL-LECLERCQ, 15 volúmenes en 30 tomos, París, 1907-1953 (citado en adelante como DACL). También SEPIÈRE, M.-C., *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, París, 1994; CHAZELLE, C., *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge, 2001; RAW, B. C., *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the monastic revival*, Cambridge, 1990.

2. PAGÈS, M., «Sant Pere d'Àger i Saint-Lizier de Coserans en el marc de la pintura d'influència Llombarda», *Simposi Internacional Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Universitat de Girona/MNAC 25 i 26 de novembre de 2005, Barcelona, 2010, p. 151-166. Véase también, de la misma autora, *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Barcelona, 2009, p. 167-197 (Biblioteca Serra d'Or, 400).

3. El nombre del lugar deriva del latín *stationem* (COROMINES, J., *Estudis de toponímia catalana*, Barcelona, 1965, I, p. 125; también COROMINES, J., *Onomasticon Cataloniae*, Barcelona, 1995, IV, p. 151.) No muy lejos, el lugar donde se encuentran las ruinas de la iglesia de Sant Martí del Pui, en 1145, al ser consagrado, se denomina *loco qui vocatur Civitas antiquitus*, lo cual permite suponer que fue el antiguo centro del valle de Cardós, el cual posteriormente se desplazó a Ribera de Cardós.

4. MNAC/MAC 113144. En la reserva del Museo hay diez fragmentos con segundos arrancamientos de algunas figuras, o con vestigios pictóricos escasos (MNAC/MAC 200758-747 y 200815).

5. Sobre estos jóvenes que vierten agua, situados en la misma posición que el ángel turiferario de la Crucifixión, es decir, sobre el arco, se ha dicho que representaban los ríos del Paraíso (AINAUD, J., *Art romànic guia*, Barcelona, 1973, p. 138) o las fuentes del Jordán, integrándose en la escena del Bautismo de Cristo, la cual, según esta hipótesis, habría estado representada sobre el pilar, enfrente de la Crucifixión (ARAD, L.; PAGÈS, M., «Sobre les pintures de Sant Pere de Sorpe, noves interpretacions», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 2006, 24, p. 21-60, reproducido y ampliado en PAGÈS, M., *La pintura mural romànica de les valls d'Àneu*, Barcelona, 2008, p. 115-142 [Biblioteca Serra d'Or, 390]).

6. TOUBERT, H., «Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga», *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 1969, XIX, p. 167-189.

7. Véase su descripción en las obras citadas en la n. 5.

8. No analizaremos esta escena del Camino del Calvario, que nos reportan los evangelios sinópticos (Mt 27,31; Mc 15,21; Lc 23,26), puesto que solo nos ocuparemos de la escena de la Crucifixión, la que tienen en común ambas pinturas.

9. PAGÈS, M., «Les pintures romàniques de l'antiga església de Santa Eulàlia de Estaon. La seva història i la seva iconografia», *Urgellia*, 2005, p. 657-683, reproducido y ampliado en PAGÈS, M., *Sobre pintura romànica...*, cit. supra, n. 2, p. 134-162.

10. El segundo estilo diferenciado de Sorpe es el de las escenas alegóricas y del banquete de Epulón, obra de un pintor menos naturalista y menos clásico, más «románico» en el sentido en que se atreve a distorsionar las formas sin temor, y relacionado en cierta manera con el del ábside de Santa Maria de Taüll; se ha dicho, como mínimo, que la Virgen entre la Iglesia y la Sinagoga de Sorpe deriva de la *Maiestas Mariae* del ábside de dicha iglesia. Y aún trabajó en el templo otro pintor, más rudimentario y con una paleta de colores mucho más limitada, el de los arcos de separación entre las naves. Sin embargo, pese a tratarse de tres estilos tan distintos, a juzgar por la intersección que presentan debieron de ser simultáneos, o casi. En la decoración de la iglesia de Estaon también se diferencian varios estilos: el del maestro de formación lombarda de la Crucifixión; el del ábside, mucho más rudimentario y sin tanto oficio, que imita el arte de los maestros lombardos sin alcanzar su calidad ni su monumentalidad; y por último un tercer estilo que se reconoce en el cuerpo del santo doctor de la Iglesia y en el Seno de Abraham, y que se corresponde con el del Maestro de Santa Coloma de Andorra. Por razones similares a las de Sorpe, en Estaon también es probable que todos los pintores que representan los tres estilos trabajasen a la vez, o al menos con muy poco tiempo de diferencia.



que posseeix el MNAC i el Museu Diocesà d'Urgell,²³ integren en origen un sol programa iconogràfic, que és important de conèixer en la seva totalitat, almenys pel que fa a les pintures que els segles ens hagin conservat.

Finalment, només volem fer una breu referència al fet d'una possible signatura del pintor, que ens ha arribat incompleta. És la que

hi ha sota la Crucifixió de Sorpe, a banda i banda dels peus de Jesús, on posa «[...]NI ME P[...]». Les dues primeres lletres segons una hipòtesi antiga de Joan Ainaud,²⁴ correspondrien al nom del pintor, a la manera del «IOH(ANNE)S PINTOR ME FECIT» del frontal de Gia i del de Cardet,²⁵ per bé que la signatura aquí estigui parcialment esborrada, o del Giovanni de les pintures de Castel Sant'Elia, al Laci.

Notes

1. SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art, The Passion of Jesus Christ*, Londres, 1972, II, i les veus corresponents al *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, dirigida per R.P. dom FERNAND CABROL i R.P. dom CABROL-LECLERQ, 15 volums en 30 toms, París 1907-1953 (en endavant citat DACL). També, SEPIÈRE, M.-C., *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, París, 1994; CHAZELLE, C., *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge, 2001; RAW, B. C., *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the monastic revival*, Cambridge, 1990.

2. PAGÈS, M., «Sant Pere d'Àger i Saint-Lizier de Coserans en el marc de la pintura d'influència Llombarda», *Simposi Internacional Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Universitat de Girona/MNAC 25 i 26 de novembre de 2005, Barcelona, 2010, p. 151-166. Vegeu també de la mateixa autora, *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Barcelona, 2009, p. 167-197 (Biblioteca Serra d'Or, 400).

3. El nom del lloc deriva del llatí *stationem* (COROMINES, J., *Estudis de toponímia catalana*, Barcelona, 1965, I, p. 125; també COROMINES, J., *Onomasticon Cataloniae*, Barcelona, 1995, IV, p. 151.) No gaire lluny, el lloc on hi ha les ruïnes de l'església de Sant Martí del Pui, el 1145, quan es consagra, es denomina *loco qui vocatur Civitas antiquitus*, la qual cosa fa suposar que hauria estat l'antic centre de la vall de Cardós, que posteriorment s'hauria desplaçat a Ribera de Cardós.

4. MNAC/MAC 113144. A la reserva del Museu hi ha deu fragments amb segons arrencaments d'algunes figures o amb escassos vestigis pictòrics (MNAC/MAC 200758-747 i 200815).

5. Aquests joves que aboquen aigua, situats en la mateixa posició que l'àngel turiferari de la Crucifixió, és a dir sobre l'arcada, s'ha dit que representaven els rius del Paradís (AINAUD, J., *Art romànic guia*, Barcelona, 1973, p. 138) o les fonts del Jordà, que haurien format part de l'escena del Baptisme de Crist, la qual, segons aquesta hipòtesi, hauria estat representada sobre el pilar, enfront de la Crucifixió (ARAD, L.; PAGÈS, M., «Sobre les pintures de Sant Pere de Sorpe, noves interpretacions», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 2006, 24, p. 21-60, reproduït i ampliat a PAGÈS, M., *La pintura mural romànica de les valls d'Àneu*, Barcelona, 2008, p. 115-142 [Biblioteca Serra d'Or, 390]).

6. TOUBERT, H., «Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'*Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga*», *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 1969, XIX, p. 167-189.

7. Vegeu-ne la descripció a les obres citades a la n. 5.

8. No analitzarem aquesta escena del Camí del Calvari que ens reporten els evangelis sinòptics (Mt 27,31; Mc 15,21; Lc 23,26), perquè només ens ocuparem de l'escena de la Crucifixió la que tenen en comú unes i altres pintures.

9. PAGÈS, M., «Les pintures romàniques de l'antiga església de Santa Eulàlia d'Estaon. La seva història i la seva iconografia», *Urgellia*, 2005, p. 657-683, reproduït i ampliat a PAGÈS, M., *Sobre pintura romànica...*, cit. *supra*, n. 2, p. 134-162.

10. El segon estil diferenciat de Sorpe és el de les escenes al·legòriques i del banquet d'Epuló, obra d'un pintor menys naturalista i menys clàssic, més «romànic» en el sentit que s'atreveix a distorsionar les formes sense por, en certa manera relacionat amb el de l'absis de Santa Maria de Taüll, si més no la Verge entre l'Església i la Sinagoga de Sorpe s'ha dit que deriva de la *Maiestas Mariae* de l'absis d'aquella església. I encara hi treballà un altre pintor, més rudimentari i amb una paleta de colors força més limitada, el dels arcs de separació de les naus. I tanmateix ser tres estils tan diferents, per la intersecció que presenten hagueren de ser simultanis o quasi. En la decoració de l'església d'Estaon també s'hi diferencien diversos estils: el del mestre de formació llombarda de la Crucifixió; el de l'absis, força més rudimentari i sense tant d'ofici, que imita l'art dels mestres llombards però sense atènyer ni la qualitat, ni la monumentalitat d'aquests. I, encara, un tercer estil que hi apareix, que es reconeix en el cos del sant doctor de l'Església i al si d'Abraham, correspon al del Mestre de Santa Coloma d'Andorra. Per raons similars a les de Sorpe, també a Estaon és probable que tots els pintors que representen els tres estils hi treballessin alhora o, almenys, amb molt poc temps de diferència.



11. Aunque MANCHO, C., «Fragments de pintura mural de Santa Eulàlia de Estaon», *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, p. 300-303, dijera que tienen un aire de familiaridad, más que de clara identidad.

12. Tal vez pudiera aducirse cierta relación con el Cristo del beato de Turín, obra de los escritorios de Ripoll o Girona, con los ojos abiertos, ya que está vivo, pero con la cabeza flexionada, no caída sobre el pecho, como en Sorpe o en los ejemplos mencionados.

13. Véase, para comprobarlo, la posición de los pies del Cristo de Estaon, en el calco superpuesto a las pinturas de Sorpe, habiendo hecho coincidir los dos *perizonios*: quedan por encima de los de las segundas. También los brazos del Cristo de Sorpe quedan más arriba que los de Estaon, es decir, que no solo las piernas de Sorpe son más largas, sino también el torso.

14. Véase en BUCHTHAL, H., *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pl. 8, p. 1-14. Es la obra de gran influencia bizantina de un miniaturista de nombre griego, Basilius (que lo firma, pero con letra latina), realizada en el reino cruzado de Jerusalén.

15. El cráneo de Adán aparece regularmente en las crucifixiones bizantinas a partir del siglo IX, y se dice que pudo ser introducido en Siria y tener relación con la leyenda de que Adán fue enterrado en el Gólgota, la cual se refleja en las referencias tipológicas de Pablo a Adán. En el plafón central de un tríptico de marfil bizantino de la primera mitad del siglo X, con el Cristo *patiens*, hay una inscripción en griego donde pone: «La cruz está plantada en el cuerpo de Adán». En una cruz relicario de la catedral de Cosenza, del siglo XII, aparece al pie de la cruz la *etimasia* o trono preparado para la Segunda Venida de Cristo (Salmo 9,7), con los instrumentos de la Pasión y un cáliz y una paloma, en referencia concreta a la *epiklese* del servicio eucarístico de la Iglesia oriental, aspectos que con-

fieren a la imagen un sentido eucarístico profundo (SCHILLER, G., *cit. supra*, n. 1, p. 97-98, il. 339 y 344).

16. Un paralelismo significativo podría ser el cráneo de Adán que en la Biblia de Ripoll aparece muy blanco, como una blanca máscara, dentro de la tumba abierta debajo de la cruz.

17. Agradezco la ayuda de Natacha Piano en la lectura correcta de esta inscripción, que hoy en día se ve facilitada por las nuevas tecnologías. La lectura de Post en 1933, p. 489, era: «EPENSUS(?) SI (?) ISTA (?) COHORS PLORATO (RUM)». Y la de Mancho 2000, «...JE PENSVS ISTA COHORS PLORATQ[V]E TRIS-TRIS ARO[A...].».

18. El *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae*, Barcelona, 1960-1985, I, p. 540-541, recoge incluso una cita de 1053 referida a la iglesia catedral de Elna donde el obispo dice que «et per singulos annos sacerdotes illic Deo servientes [...] faciant cohortem matri ecclesie de Helna et nichil aliud».

19. En el ábside de Sant Pau d'Esterrí de Cardós (MNAC/MAC 15970), de la segunda mitad del siglo XII, el querubín y el serafín turiferarios están en posición de echar al vuelo el incensario y recogerlo, pero para incensar la *Maiestas Domini*. Por cierto, es raro que esta categoría de ángeles, los más cercanos al altar y al trono de Dios según la jerarquía angélica, sean turiferarios. Las primeras veces que aparecen con esta función adicional, en Maderuelo, todavía se da cierta vacilación en presentarlos así. Véase PAGÈS, M., «À propos des séraphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll. Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque préromane et romane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, (1997), XXVIII, pp. 225-229. Otro ejemplo primerizo y dubitativo es el dibujo que aparece en el fol. 131 del *Tratado de los siete querubines*, escrito por Alpa de Insulís, manuscrito procedente de Ripoll del Arxiu de la Corona d'Aragó n. 26 (véase GUDIOL I CUNILL, J., *Els*

primitius, La Miniatura Catalana, Barcelona, 1955, p. 151 y fig. 219), porque los incensarios cuelgan de las alas del querubín, sin que los coja. En Maderuelo había un arrepentimiento en su plasmación muy semejante a esta vacilación.

20. SEPIÈRE, M.-C., *cit. supra*, n. 1, il., p. 206 y 207.

21. Ya hemos dicho más arriba que hoy en día la Virgen y san Juan, separados de la Crucifixión, forman parte de una colección particular, y que la foto que publicamos es la restitución virtual de la escena.

22. Una de las vírgenes fatuas del ábside meridional de Pedret (MNAC/MAC 15973) aparece sobre una ventana, como si estuviera detrás de ella, pero al encontrarse al lado de las otras, idénticas, no produce el extraño efecto de Sorpe, donde María tiene detrás el gran vacío del arco.

23. El Museu Diocesà d'Urgell posee dos fragmentos de la decoración de Sorpe, uno de los cuales es un segundo arranque de la imagen alegórica de la *Maiestas Mariae* entre la Iglesia y la Sinagoga, mientras que el otro contiene una de las escenas de la parábola del pobre Lázaro, la del banquete del rico, procedente de una capilla alta de la nave meridional.

24. AINAUD, J., *cit. supra*, n. 5, p. 136.

25. El *Frontal de Gia* (MNAC/MAC 3902) lleva con toda claridad esta inscripción en la parte inferior del marco. En el *Frontal de Cardet* (MNAC/MAC 3903) hay otra en posición idéntica, mínimamente conservada, que nunca se había transcrito bien. Actualmente, con las nuevas tecnologías, es más fácil. Si se ponen las dos inscripciones al lado, resulta clarísimo que lo que hay en Cardet es la firma de «(IO)H(ANNE)S PIN(TOR)», trazada con las letras, las abreviaturas y el color de modo idéntico a la firma del *Frontal de Gia*, y situada además en lugar exacto.



11. Malgrat que MANCHO, C., «Fragments de pintura mural de Santa Eulàlia d'Estaon», *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, p. 300-303, digués que més que d'una clara identitat tinguin un aire de familiaritat.

12. Es podria adduir, potser, una certa relació amb el Crist del beatus de Torí, obra de l'escriptori de Ripoll o del de Girona, amb els ulls oberts, ja que és vivent, però amb el cap flexionat, no caigut sobre el pit, com a Sorpe o als exemples mencionats.

13. Vegeu, per comprovar-ho, la posició dels peus del d'Estaon, en el calc sobreposat a les pintures de Sorpe, havent fet coincidir els dos *perizonis*, que queden més amunt dels d'aquest i que els braços d'aquest Crist de Sorpe també estan més amunt –és a dir, no només les cames ans el tors també és més llarg– que els d'Estaon.

14. Vegeu-lo a BUCHTHAL, H., *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pl. 8, p. 1-14, obra de forta influència bizantina d'un miniaturista de nom grec, Basilios, que el signa però amb lletra llatina, realitzada al regne croat de Jerusalem.

15. El crani d'Adam apareix regularment en les crucifixions bizantines des del segle IX i es diu que potser fou introduït a Síria i té relació amb la llegenda segons la qual Adam fou enterrat al Gòlgota, que es reflecteix en les referències tipològiques de Pau a Adam. Al plafó central d'un tríptic d'ivori bizantí de la primera meitat del segle X, amb el Crist *patiens*, hi ha una inscripció en grec que posa «La creu és plantada en el cos d'Adam». En una creu reliquiari de la catedral de Cosenza, del segle XII, al peu de la creu apareix l'*etimasia* o tron preparat per a la Segona Vinguda de Crist (Salm 9,7), amb els instruments de la Passió i un calze i un colom, referit concretament a l'*epiklese* del servei eucarístic de l'Església oriental, les quals coses confereixen a la imatge un sen-

tit eucarístic pregon (SCHILLER, G., *cit. supra*, n. 1, p. 97-98, il. 339 i 344).

16. Un paral·lel significatiu podria ser el crani d'Adam que, a la Bíblia de Ripoll, apareix, tot blanc, com una blanca màscara, de dins la tomba oberta sota la creu.

17. Agraïxo l'ajuda de Natacha Piano en la lectura correcta d'aquesta inscripció, que avui les noves tecnologies faciliten. La lectura de Post el 1933, p. 489, era: «EPEN-SUS(?) SI (?) ISTA (?) COHORS PLORATO (RUM)». I la de Mancho 2000, «...JE PENSVS ISTA COHORS PLORATQ[V]JE TRISTRIS ARO[A...]».

18. El *Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae*, Barcelona, 1960-1985, I, p. 540-541, recull, fins i tot, una cita del 1053 referida a l'església catedral d'Elna en la qual el bisbe diu que «et per singulos annos sacerdotibus illic Deo servientes [...] faciant cohortem matri ecclesie de Helna et nichil aliud».

19. A l'absis de Sant Pau d'Esterrí de Cardós (MNAC/MAC 15970), de la segona meitat del segle XII, el querubí i el serafí turiferaris estan en posició de llençar al vol i de recollir l'encenser, per encensar, però, la *Maiestas Domini*. Per cert és rar que aquesta categoria d'àngels, els més pròxims a l'altar i al tron de Déu segons la jerarquia angèlica, siguin turiferaris. I les primeres vegades que apareixen amb aquesta funció afegida, a Maderuelo, encara hi ha certa hesitació a presentar-los així. Vegeu PAGÈS, M., «À propos des sérâphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll. Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque préromane et romane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, (1997), XXVIII, p. 225-229. Un altre exemple primerenc i dubitatiu és el dibuix que apareix al fol. 131 del *Tractat dels set querubins*, escrit per Alpa d'Insulís, manuscrit procedent de Ripoll de l'Arxiu de la Corona d'Aragó n. 26 (vegeu GUDIOL I CUNILL, J., *Els primitius, La Miniatura*

Catalana, Barcelona, 1955, p. 151 i fig. 219), perquè els encensers pengen de les ales del querubí, sense que els agafi. A Maderuelo hi havia un penediment en la seva plasmació molt similar a aquesta vacil·lació.

20. SEPIÈRE, M.-C., *cit. supra*, n. 1, il., p. 206 i 207.

21. Ja hem dit més amunt que la Verge i sant Joan avui, separats de la Crucifixió, formen part d'una col·lecció particular i que la fotografia que publiquem és la restitució virtual de l'escena.

22. Una de les verges fàtues de l'absis meridional de Pedret (MNAC/MAC 15973) està representada sobre una finestra, talment com si estigués al darrere d'aquesta, però, com que està al costat de les altres, idèntiques, no fa l'efecte estrany que fa a Sorpe, on rere Maria hi ha el gran buit de l'arcada.

23. El Museu Diocesà d'Urgell posseeix dos fragments de la decoració de Sorpe, un d'ells un segon arrencament de la imatge al·legòrica de la *Maiestas Mariae* entre l'Església i la Sinagoga, i l'altre conté una de les escenes de la paràbola del pobre Llätzer, la del banquet del ric, que prové d'una capella alta de la nau meridional.

24. AINAUD, J., *Art romànic Guia*, Barcelona, 1973, p. 136.

25. El *Frontal de Gia* (MNAC/MAC 3902) té aquesta inscripció claríssima a la part inferior del marc. En posició idèntica, al *Frontal de Cardet* (MNAC/MAC 3903) hi ha una altra, conservada mínimament, que no havia estat mai ben transcrita. Actualment, amb les noves tecnologies, és més fàcil. Si es posen de costat les dues inscripcions, resulta claríssim que el que hi ha a Cardet és la signatura de «(IO)H(ANNE)S PIN(TOR)», traçada amb les lletres, les abreviatures i el color de manera idèntica a la signatura del *Frontal de Gia*, i situada, a més, en lloc exacte.